BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO IX - NUMERO 9 - NOVEMBRE 1948

Sommario

Numero dedicato al Convegno Internazionale di Filmologia
(Venezia 29 agosto - 1° settembre 1948)

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 71.397 - 755.591 — *Redaz. napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli (ore 17-19) — *Redaz. milanese*, presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (tel. 580.705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia: L. 2500 (10 fascicoli mar.-dic. 1948) - Estero: 3750 — Un numero L. 280 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO IX - NUMERO 9 - NOVEMBRE 1948

Cinema e cultura accademica

Gli studi filmologici (tutto ciò che si raggruppa in una conoscenza ordinata dei fatti filmici e degli effetti cinematografici) hanno raggiunto, grazie alla serietà scientifica con cui vengono condotti da piú anni, quella consistenza e rigore che ben valgono ad essi l'ingresso nelle Unversità. Ricciotto Canudo, non adeguatamente considerato nella Histoire encyclopedique du Cinéma *di Jeanne e Ford (e non c'è chi meglio di lui si dedicò professionalmente a tutti i problemi della cultura), raccoglieva proprio fra gli uomini di cultura e gli studenti universitari il primo nucleo di studiosi del film. Prova n'è quella specie di Comitato di Salute Pubblica da lui promosso per " studiare i problemi del cinema* nella scuola ".

Mario Ponzo, direttore dell'Istituto di Psicologia dell'Università di Roma, studiava fin dal 1911 (*V.* Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche, *Atti R. Accademia delle Scienze di Torino), gli " effetti cinematografici ". A pari data risalgono gli studi di Padre Gemelli, Rettore della Università del Sacro Cuore di Milano, che è sempre intervenuto, in riviste e dibattiti, ad affermare la importanza dei rapporti fra discipline universitarie e cinema. Segue, in mezzo ad altro e non trascurabile lavoro, il contributo alla filmologia dato dalla* Rivista Internazionale del Cinema Educatore (*sorta nel* 1929 *con la direzione di Luciano De Feo e morta con la Società delle Nazioni) e da altre riviste italiane, fra cui* Bianco e Nero.

Il seme gettato, in Italia ed altrove, fra gli uomini di cultura, da italiani, francesi, inglesi, svizzeri, americani, ha permesso, in questi ultimi anni, una maggiore penetrazione del cinema negli atenei.

Negli Stati Uniti d'America si hanno Università con apposite cattedre cinematografiche. Presso l'Ateneo Pontificio si tennero nello scorso anno corsi di estetica, storia, tecnica del film. L'Istituto di Psicologia della Università di Roma svolge un assiduo lavoro di studi in questo campo (vedi anche il saggio di Mario Ponzo, Il cinema e la creazione fantastica del tipo, *pubblicato nello scorso numero di questa rivista). Nella Facoltà di Magistero della stessa Università si tenne, nell'anno accademico* 1947-48, *un corso di lezioni facente parte del corso ufficiale di psicologia. Nelle Facoltà di Architettura e Ingegneria si terranno nel prossimo anno nuovi corsi specialmente dedicati al cinema. La Università di Padova ha già il suo Centro di Studi Cinematografici, mentre centri consimili potranno costituirsi, in avvenire, presso altre sedi.*

In tutti i paesi europei non si è meno attivi in questo senso. Gilbert Cohen-Séat, dopo aver fondato un Istituto di Filmologia alla

Sorbona, ed essere stato l'animatore del Bureau International de Filmologie, *ha pubblicato il primo trattato filmologico* (Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma) *e la* Revue Internationale de Filmologie (*sono usciti i numeri* 1 *e* 2-3). *Al Politecnico di Zurigo il Prof. Fernand Gonseth, docente di Filosofia della Scienza, e Presidente del* Bureau International de Filmologie, *approfondisce i contatti fra cinema e scienza. E pari lavoro, che ha del pionerismo, si svolge nelle Università di Oslo, Amsterdam, Londra, Edimburgo, Lovanio, Madrid, ecc. ecc.*

Il gruppo degli psicologi italiani (proff. Ponzo, Marzi, Fulchignoni e collaboratori) presente al XII Congresso Internazionale di Psicologia ha dedicato una intera Sezione agli studi sul cinema, la quale è stata forse, per i dibattiti e gli interventi smossi, la piú interessante del Congresso stesso.

E invero, nel mondo d'oggi, il cinema costituisce uno strumento cosí potente, smuove tanti e tali interessi, da non far ritenere ingiustificata l'esigenza, in avvenire non lontano, nel seno stesso delle Università, di una vera e propria Facoltà del cinema.

Il nostro paese che, attraverso i nomi che abbiamo fatto, registra una assoluta priorità nel campo degli studi filmologici; che oggi, per riconoscimento universale, attraversa il momento di maggiore vitalità del proprio cinema; che ha trovato in illustri personalità della cultura accademica un cosí intenso interesse per il cinematografo, non dovrà accettare per ultimo, nei suoi Atenei, la realtà del film: come oggetto *di studio e come* strumento *di lavoro, come elemento della cultura e come rivoluzionatore e acceleratore — anche — di tutto il metodo pedagogico. Cosí era avvenuto negli Studî di tutto il mondo ai tempi di Gutenberg.*

Il breve sguardo che abbiamo dato alla attuale attività filmologica delle Università, specialmente in Europa, che ha già promosso incontri e congressi, come anche al Lido di Venezia nell'estate scorsa, era indispensabile per rendere meglio evidente la importanza che il Centro Sperimentale di Cinematografia (che può, a sua volta, considerarsi una piccola Università del Cinema) ha annesso a questo movimento, e la necessità di intensificare i contatti fra studiosi italiani e stranieri, nel modo come si è potuto durante la Mostra del Cinema.

Gli studi sul film non possono svolgersi, per la natura stessa della organizzazione cinematografica, che su piano internazionale.

Gli scambi di informazioni, i contatti fra Istituti e Atenei, le riviste internazionali, i convegni, sono indispensabili per incrementare questo lavoro che, come è noto, non riguarda soltanto il fatto filmico (*es. il film*), *ma l'*effetto cinematografico (*e cioè tutti quei rapporti che si vengono a stabilire fra film e pubblico, in sede psicologica, pedagogica, sociologica, e via dicendo*). *Ecco perché* Bianco e Nero *ha rafforzato in questi ultimi tempi la propria diffusione all'estero, ottenendo allo stesso tempo una collaborazione sempre piú frequente degli studiosi stranieri. Ecco perché il Centro Sperimentale di Cinematografia tende sempre piú programmaticamente a sviluppare i rapporti inter-*

nazionali, con l'intento anche di creare nella propria sede un Istituto Internazionale di Cultura Cinematografica e di Documentazione, indispensabile per quanti si occupano, anche in sede tecnica, dello sviluppo dell'arte del film: dove archivi e laboratori, schedari e cineteca, avranno la loro sede piú indicata.

Se i rapporti fra cinema e Università potranno sempre meglio facilitare questa attività di studi, e ne son prova i contatti presi anche di recente, ad esempio con la costituzione di una Commissione Italiana per la Filmologia, di cui fanno parte illustri docenti universitari, sarà opportuno anche che le università, e in genere la scuola tutta, potenzino la loro attrezzatura per sviluppare meglio tale opera. Con ciò si potranno ancor meglio evitare le facilonerie dei dilettanti i quali saranno piú prudenti di fronte alle ipotesi di lavoro dello scienziato che ha l'abitudine della ricerca. Il materiale dovrà essere raccolto e sistematicamente elaborato nelle sedi accademiche: le Università. Gli istituti scientifici si provvederanno di macchine (di formato ridotto) per girare film al servizio della scienza che saranno a loro volta fonti di insegnamento (e l'articolo di Pierre Michaut, in questo stesso fascicolo, può indicare quale magnifico lavoro è stato già compiuto, ad esempio, nelle Università francesi). Le scuole medie, i provveditorati agli studi, dovranno anch'essi attrezzarsi con proiettori per visionare film su opere d'arte, zoologici, d'istruzione fisica, matematica, ecc. Cosí la scuola tutta potrà non piú subire il cinema, ma essere essa stessa il cinema, col vantaggio che, da una parte, ne ricaverà il cinema acquistando uomini di cultura, e la scuola servendosi di un nuovo e potente ausiliare: il film.

Il Consiglio delle Ricerche, la Cineteca Scolastica, l'Istituto Luce, dovranno esser messi in grado di far fronte alle nuove esigenze che si verranno determinando, realizzando e distribuendo film, fornendo tecnici.

Associazioni specificamente indicate, infine, come quelle internazionali per la Cinematografia Scientifica e per la Diffusione delle Arti e delle Lettere attraverso il Cinema, che debbono costituire le proprie Sezioni in Italia, interverranno in questo vasto movimento culturale che potrà svilupparsi soltanto se le varie iniziative verranno prese con unità d'intenti, nella collaborazione e nella efficienza dei vari istituti ed enti culturali interessati.

Il Centro Sperimentale, nella facile previsione dell'importanza che queste attività del cinema potranno assumere in avvenire, si mette ancora una volta all'avanguardia, allacciando rapporti con i gruppi di altri paesi, offrendo la propria collaborazione ad ogni iniziativa, raccogliendo le varie energie che possono giovare alla cultura cinematografica, e, attraverso il film, alla cultura in genere. Il Convegno filmologico di Venezia non vuol essere che il primo atto di questa nuova fase della attività del Centro Sperimentale di Cinematografia. E il presente fascicolo ne è l'espressione diretta, sia come documento che come programma.

Luigi Chiarini

Le rôle du mouvement et du déplacement dans la naissance du langage cinématographique (*)

Le cinéma est derivé de la photographie, moyen de reproduction et d'expression, derivée elle même, techniquement, de certains moyens materiels employés par les peintres à partir du Quattrocento. La filiation du cinéma et de l'art de la renaissance est attestée par le nom donné à l'appareil de prise de vues, *Caméra*, transformation de la *Camera Obscura.*

La *Camera obscura*, et les divers moyens qui l'ont précédée, reposait essentiellement sur la fixation du *Point de vue*, point de vue d'un homme debout ou assis. L'immobilisation souvent constatée chez les premiers maîtres du Quattrocento, Piero della Francesca ou Paolo Uccello, n'est pas occasionnelle. Ils sont les premiers à faire de la peinture l'art parfait de l'immobilité par l'immobilisation totale du point de vue, alors que chez les primitifs, les enfants, les anciens égyptiens etc., le dessin suppose un déplacement du point de vue. Avec le Quattrocento et la perspective, l'oeil est cloué sur un point de l'espace. Cette fixation par un bâton pointu, un oeilleton, une *camera obscura* etc., conduit à l'appareil photographique qui après un demi siècle donne naissance à l'appareil de prise de vues. On peut désormais enregistrer le mouvement, ce qui bouleverse le jeu et donne naissance après cela même à de nouvelles formes d'expression.

Parcourons plusieurs étapes, en cherchant comment mouvement et déplacements ont fait naître de nouvelles formes de langage.

1. - Dans les premiers films, ceux du *Kinetoscope Edison* (1894), le mouvement apparaît encore à l'état pur. Le mot *Kinetoscope* signifie examiner, regarder le mouvement. Les films kinetoscopiques ne dépassent pas cette definition. Ils enregistrent le mouvement comme les premiers phonographes enregistraient la parole.

L'appareil reste fixe, le point de vue ne varie pas. Ces films de studio sont abstraits, et les personnages qui gesticulent restent toujours à la même distance de l'appareil. Impression de gravoure animée.

(*) Le thème proposé était le *Cinéma art du mouvement*. Ce sujet etant vaste je me suis limité à un de ses aspects, definis par le titre choisi m'appliquant surtout à étudier les déplacements de la caméra par rapport au sujet filmé, et inversement. Je n'ai pas pretendu poser entièrement le problème. Je me suis contenté d'esquisser certains de ses aspects, dans des notes dont je n'ignore pas le caractére un peu hâtif.

2. - Dans les *films de la société Lumière* on utilise pour la prise de vue une caméra facilement mobile, alors que celle d'Edison etait clouée dans les studios. Ces films de 17 mètres, comme les films Edison, ne comportent qu'un seul plan. Mais le point de vue varie plus aisément d'un film à l'autre. Souvent les films sont traités en *plan americain* (*Le Déjeuner de Bébé*) cadrage déjà adopté précédemment par Demeny et Edison, et avant eux par les peintres. Le *plan american* est le cadrage classique des portraits de la Renaissance. Le *gros plan*, le cadrage des medailles et de certains tableaux.

Fait plus important, le mouvement des personnages par rapport à la caméra crée par l'utilisation du champ en profondeur des cadrages différents à l'interieur d'un même film. Exemple classique: *l'Arrivée du Train en Gare* où l'on peut distinguer entr'autres:

a) *Plan général*: la gare vide, le train arrive du fond de l'horizon.

b) *Plan général*: les voyageurs descendent du train.

c) *Plans americains*: certains voyageurs se tiennent a coté de la caméra (la jeune fille, le paysan).

Ainsi le mouvement du sujet crée dans le film divers plans et produit, par l'utilisation du champ en profondeur, des effets qui annoncent le montage.

Les operateurs Lumière créent, après ces premières acquisitions (très inconscientes) de Louis Lumière d'autres éléments du langage. Le *Déroulement à l'envers* inverse le mouvement, dont précédemment le ralenti et l'accéléré (Ducos du Hauron, Marey) avaient déjà modifié l'allure. Le *Travelling* enfin introduit un élement capital, la mise en mouvement de l'appareil cinématographiant un sujet presqu'immobile. Celui ci est inventé en 1896 par l'operateur Promio en filmant à Venise le Grand Canal de sa gondole: « *Je pensais alors que si le cinéma immobile pérmet de reproduire les objets mobiles, on pourrait peut être retourner la proposition, et reproduire à l'aide du cinéma mobile des objets immobiles* » ecrivit-il à ce sujet (1).

Le succès des premiers travellings est enorme et crée un genre special dans les catalogues des premières firmes, les *panoramas* pris d'un train, bateau, automobile, funiculaire, des ascenseurs de la Tour Eiffel etc. On range dans cette categorie les films pris d'une plateforme tournante permettant d'exécuter des *panoramiques*. Dispositifs venus de la photographie et utilisés par le cinéma dès la première année de sa généralisation (1896-1897).

3. - Les films de Georges Méliès comme les films d'Edison, sont le plus souvent le retour à un point de vue unique, celui du spectateur du theatre, du « *monsieur de l'orchestre* » (2). Selon les principes que pose alors Méliès et que de nombreux cinéastes primitifs adapteront après lui:

(1) Cfr. Coissac, *Histoire du Cinématographe*. Paris 1925. Les déclarations de Promio sont postérieures à 1920.

(2) J'ai developpé ces questions avec plus détails dans le Tome II de mon *Histoire générale du Cinéma*. Les Pionniers (1897-1909), Paris, 1947.

a) On peut varier les plans d'un film à l'autre, mais jamais (ou presque) à l'interieur d'un film, ni surtout à l'interieur d'une scène. Les personnages sont photographiés se déplaçant dans l'espace étroit d'une scène et sont en règle générale vus « en pied » comme les acteurs d'un théâtre. Le gros plan — exceptionnel — apparaît parfois comme un truquage (*Gulliver*: les géants sont en gros plan parce qu'ils sont trop grands pour le cadre d'une scène de théâtre normale).

b) Par contre le point de vue peut passer d'un lieu à un autre, pour aider à raconter une histoire. Le passage d'un « tableau » (au sens théâtral) à un autre prend figure d'un truc et est nommé par Méliès « *changement à vue* ». Dans cette forme de récit on reconnait l'influence du théâtre, des tableaux vivants et aussi des chemins de croix, series de peintures racontant une histoire (*Sainte Ursule* de Carpaccio), et surtout des classiques « *images d'Epinal* » en seize ou vingt « carrés ». Chez Méliès le déplacement de l'appareil se fait dans le temps et l'espace, d'un épisode à l'autre, comme au théâtre.

c) Le mouvement de l'acteur est limité par les règles posées. Mais il contribue à créer consciemment un rythme élégant et sur, plus proche du ballet que de la pantomine. L'immobilisation du point de vue entraîne une mobilité plus grande des sujets.

Méliès empruntant ses moyens au théâtre fait du cinéma pour la première fois, consciemment, un art. En immobilisant le point de vue il entrave dans une certaine mesure la naissance du langage propre au cinéma, tout en créant par ses trucs ses principaux moyens d'expression futurs. Mais il limite leur emploi à celui d'une formule magique, avec lui ils sont seulement un abracadabra, non encore une parole.

4. - *Les films de l'école anglaise* (école de Brighton) reprenent et élargissent l'enseignement de Lumière (1).

Williamson dans *Attaque d'une Mission en Chine* utilise dramatiquement la profondeur de champ et surtout introduit l'action alternée. La femme du missionaire assiégée, agite un mouchoir. Par le seul montage nous passons dans les rangs de l'armée anglaise qui voit le signal et accourt au secours, puis, dans le plan suivant, la sauve. Ici forme venue non du théâtre, mais du journalisme (ce film est une « *actualité reconstitué* ») et de la littérature. Plus lointainement des vieux contes populaires. (Exemple: L'episode de soeur Anne dans *Barble Bleue.*

L'appareil se met en mouvement par le découpage, est près de la victime, puis du bourreau, enfin des sauveteurs va librement de l'un à l'autre. La caméra devient ainsi « *tapis volant* ». Elle acquiert l'*ubiquité* dont plus tard Griffith usera magistralement. Williamson dès 1905 fonde l'intêret dramatique d'un de ses films *The Stowaway* sur l'ubiquité dans le temps et l'espace (1. Séparation d'un marin et de

(1) Cfr.: *Story of the British Film* (1895-1906) by Rachael Low and Roger Manvell. *British Creators of Film Technique* by Georges Sadoul. London 1948. On trouvera dans ces deux ouvrages les scénarios des films que nous citons.

sa femme. 2. Le marin sur le port. 3. La femme seule. 4-5. Le marin sur le Navire. 6. La mère à Londres. 7. Le marin en mer. 8-9. Le retour heureux).

G. A. Smith de son coté invente la *séquence.* Dans *la Loupe de grand mère* le lieu de la scène ne change pas, mais l'appareil se déplace et montre en très gros plan un journal, un canari, un mouvement d'horlogerie, un oeil etc. Le tout est censé vu à travers une loupe. Ce detail est important: la loupe identifie l'appareil à l'oeil du spectateur (ou de l'acteur) se déplaçant. Première manifestation de la caméra oeil, du « cinéma subjectif ». Gros plan d'objets, d'animaux, de fragments du corps plutôt que de visages d'acteurs. Ce qui apprend l'importance, au cinéma, des *détails,* même immobiles. Dans la période primitive (1900-1908) les gros plans sont presque toujours des détails. Exemples: l'avertisseur d'incendie dans *Life of An American Fireman* d'E. S. Porter (ce détail hors d'une séquence); les billets de banque, clefs, empreintes à la cire etc. dans *Falsely Accused* de Hepworth (1905) etc. Dans un film Pathé de 1906 *Drame à Venise* un personnage apparait en plan americain dans une séquence, mais en fonction d'un accessoire, un coffret qui joue un rôle important dans l'action.

Les mouvements d'appareils à fin dramatiques apparaissent. En 1900 William Paul fonde sur la crainte d'un accident une vue prise d'une automobile roulant à toute vitesse dans Picadilly Circus. Dans les films mis en scène le panoramique est utilisé pour suivre les personnages dans leurs déplacements (*Passion* de Zecca, 1903, *Great Train Robbery* de Porter, 1904).

Enfin la combinaision de ces moyens entraîne l'emploi conscient d'un nouveau langage. Tel Alfred Collins dans *Marriage By Motor* (1902) dont on peut résumer ainsi les premières images.

1) *Fuite des amoureux,* sortie du couple, *panoramique* découvrant l'automobile dans laquelle ils s'enfuient.

2) *Poursuite des amoureux,* alternance de *vues en travelling* prises du « point de vue des poursuivis » et de celui du poursuiveur (comme le specifie le scénario).

3) *Le mariage,* séquence ainsi composée: *a*) Les fiancés devant l'église; *b*) deux mains en très gros plan échangeant l'anneau; *c*) la sortie de l'église.

Le langage cinématographique l'Alfred Collins est déja d'une complexité très grande, et contient la plupart des éléments que Griffith reprendra dix ans plus tard.

5. - *Le film d'art* français reprend la veille conception de Méliés du *tableau* au point de vue fixe. La caméra se déplace d'une scène à l'autre, et jamais à l'interieur d'une scène.

Dans l'*Assassinat du Duc de Guise,* qui fixe l'esthétique du *film d'art,* le scénario de Lavedan, écrit dans le style d'une nouvelle, indique par exemple que la maîtresse du Duc de Guise le regarde traverse la cour du château. Dans le film on la voit aller vers la fenêtre, mais on ne voit pas le duc dans la cour. Les scènes se succèdent

toujours comme au théâtre, les personnages étant toujours en pied. Le Duc de Guise traverse deux pièces avant d'être attaqué, puis les retraverse pendant qu'on l'assassine et l'on a voulu y voir un effet de Montage (1). Mais Lavedan indique expressement dans son scénario qu'il s'agit là de *Changement à vue* (parfaitement réalisables au théâtre par scène tournante, décors complexes, décor de proscenium etc.). Le point de vue reste celui du « *monsieur de l'orchestre* », comme chez Méliès. Le mouvement intervient, ici surtout comme au théâtre dans le jeu des acteurs fondé plus sur la mimique que non sur les expressions de la physionomie, l'absence des gros plans empêchant de distinguer nettement les visages.

L'influence de Méliès, à travers *le Duc de Guise* pese lourdement sur le cinéma français après 1908. Néanmoins le déplacement entre les interieurs scènes réalisées en studio, et les extérieurs, entraîne une souplesse assez grande du découpage (beaucoup plus que du montage). Au studio l'appareil est fixé sur un pied du fonte et est rigoureusement immobile. Un décorateur qui ne plante pas son décor dans le champ déterminé à l'avance de le camera, est prié de déplacer le décor. Personne n'imagine plus qu'on puisse déplacer la camera, fût ce dans un panoramique.

Pour réagir contre cette ankylose des appareils certains réalisateurs utilisent en studio les ressources du champ en profondeur. Tel Gerard Bourgeois (*Les Victimes de l'alcoolisme*, 1913) campant systématiquement certains personnages en plan americain, dans un angle de l'image et faisant d'autre part mouvoir des personnages au deuxième et au troisième plan avant qu'ils interviennent dans l'action. Les scènes dramatiques systématiquement traitées au premier plan, les « entrées » ou les personnages secondaires restent au deuxième et au troisième plan.

7. - *L'Ecole Italienne* issue du *Film d'art* Français, multiplie la figuration, amplifie les décors, complique le découpage. Ce qui entraîne la reprise de procédés tombés en désuétude, et en premier lieu du *Travelling.*

Dans *Cabiria* Pastrone et son operateur l'expagnol Segundo Chomon introduisent le travelling sous plusieurs formes.

a) Le *Travelling lateral,* mobile par rapport au décor immobile, pour souligner, par un effet stéréoscopique que les décors de staff sont des décors construits et non plus comme chez Méliès des toiles peintes en trompe l'oeil.

b) *Travelling avant* (et parfois *arrière*). Les héros sont perdus dans une abondante figuration. Un travelling avant permet de montrer d'abord l'importance des masses et du décor, puis de détacher, en gros plan, les principaux acteurs.

Ce dernier procédé peut être remplacé par un découpage faisant

(1) Voir l'article d'Henri Langlois dans *La Revue du Cinéma*, n. 15, ou a été également publié le scénario d'Henri Lavedan.

succéder un plan d'ensemble (la flotte romaine en feu) à un gros plan du héros (Archimede incendiant la flotte) ou des objets importants (les miroirs ardents).

Le mouvement apparait aussi dans le découpage de Pastrone d'après le scenario de d'Annunzio. La caméra se déplace sans aucune difficulté dans le temps et dans l'espace (Rome, Cartage, les Alpes etc.) come peut le faire un écrivain dans un roman.

7. - David Wark Griffith reprend les découvertes anglaises, puis les acquisitions italiennes. Il n'invente pas les éléments du langage, (gros plan, la séquence, ubiquité de la caméra, « very long shots », « sustained Suspense », travelling etc.), mais il sait combiner et brasser tous ces éléments en élaborant la syntaxe et la réthorique du langage cinématographique. Avant qu'il ne commence sa carrière il y avait eu surtout des monuments linguistiques (des *Serment de Strasbourg*). Entre 1908 et 1914, avec Griffith et ses contemporains italiens, danois, français, americains etc. apparaissent les premières oeuvres litteraires souvent épiques (des « Chansons de Roland »).

Les influences françaises (*Au téléphone*, 1906, est imité par lui en 1910 dans *Lovely Villa*) ou italiennes (*Cabiria*, *Naissance d'une nation* et *Intolérance*) amènent Griffith a fonder son art sur le *montage*.

A l'origine Griffith disait « *je fais mes films comme Dickens écrit ses romans* » (1). La pratique du *montage* l'entraîne à dépasser ses sources litteraires et à déplacer perpétuellement la caméra dans le temps et dans l'espace.

Son oeuvre la plus griffithienne, *Intolérance*, se déplace constamment dans le temps (Babylone, le Mort du Christ, la Saint Barthélémy, L'époque contemporaine) mais aussi dans l'espace à l'interieur de chaque épisode. Au dénouement l'épisode babylonien transporte la caméra du Festin de Balthaazar a l'armée adverse, aux héros qui veulent sauver la ville, aux remparts avant l'assaut etc. tandisque l'épisode contemporain va du condamné à mort dans sa cellule à la cour de la prison, au chemin de fer où est le gouverneur, à l'automobile des poursuivants qui veulent faire signer la grace, etc. chaque épisode local etant lui même fragmenté, et chaque épisode ou fragment alternant avec d'autres épisodes ou fragments (les roues des quadriges succedant aux roues des automobiles, puis au Christ au Golgotha, aux massacres de la Saint Barthélémy etc.).

Cette conception nouvelle de l'ubiquité dans le temps et dans l'espace, venue originellement de la litterature, a été développée et transformée par le montage et le découpage. Elle exerça à son tour une influence sur une certaine litterature (Huxley, Dos Passos, Jules Romains, Alfred Döblin etc.). Cette conception coincidait d'autre part avec celle du montage dans l'art (Papiers collés de Picasso, Photomontage etc.) ou dans la littérature (poèmes dadaistes en titres de jour-

(1) Cfr. Lewis Jacobs *The Rise of the American Film*, New York, 1939.

naux etc.), tendances contemporaines de Griffith (sans qu'il s'agisse pourtant d'influences réciproques).

7. - *L'école allemande* après 1920 retourne d'abord, par l'expressionisme à la fixité du *Point de Vue. Caligari* reprend presque textuellement la technique de Méliès, la succession des *Tableaux.* Il faut ici prendre *tableau* au sens artistique plus que théâtral. Hermann Warm, décorateur de *Caligari* disait « *Le cinéma est un dessin qui se met en mouvement* ». Sans doute le *point de vue* expressioniste loin de conditionner une perspective, entend briser, exclure la perspective. Mais sa composition rigoureuse et déformante subordonne au décor l'acteur et le mouvement de l'acteur (1).

Dans un « tableau » célèbre de *Caligari,* l'entrée de la maison où César va enlever la jeune fille, une riserve blanche est amenagée pour que la silhouette noire du somnambule s'y immobilise. A l'entrée, comme à la sortie, Conrad Veidt se fige pendant quelques instants dans la position demandée par le décorateur. D'où la modification du jeu, par l'expressionisme: mimique discontinue, saccadée, escamotant la rapidité, les positions qui rompent l'unité de la composition, puis immobilisant dans les poses prévues par le décorateur, ou l'operateur. La nécessité de déformer les hommes comme les décors, entraine l'extravagance des costumes.

L'outrance des maquillages obligea diminuer l'importance des gros plans, où ces maquillages deviendraient caricaturaux. L'expressionisme revint au gros plan quand les éclairages artificiels pourront être substituées aux fards. L'expressionisme, à ses débuts, avait diminué le rôle du mouvement et du déplacement dans le langage cinématographique. Par la suite, il souligna que le cinéma est aussi l'art de la lumière.

Le courant ulterieur du cinéma allemand, le *Kammerspiel* (2) parait à l'origine être encore plus que l'expressionisme un retour au cinéma-théâtre de Méliès, puisque renonçant aux déplacements de Griffith dans le temps et l'espace, il entend restaurer les règles de la tragédie classique: unités de lieu, de temps, d'action.

Le Kammerspiel entend mettre l'accent sur la psychologie plutôt que sur l'apparence. Et pour cela il dut recourir à l'objet-symbole, et à la caméra « personnage du drame ». L'*objet symbolique* fait jouer un rôle primordial au détail, en lui conferant une signification speciale. Dans *le Maître du Logis* (de Carl Dreyer, directement influencé par le Kammerspiel) on retrouve les objets de *la Loupe de Grand'mère*: un canari dans une cage, une horloge. Chez Smith le primitif s'émerveillait devant les rouages en mouvement, les ébats de l'oiseau, etc.

(1) Cfr. Kracauer *From Caligari to Hitler.* London New York, 1947.

(2) Nous entendons par *Kammerspiel* non pas une forme cinématographique du « *théâtre de chambre* » mais l'ensemble des recherches dont le scenariste Carl Mayer parait avoir été l'initiateur. Nous suivons ainsi la terminologie adoptée par divers historiens, dont Francesco Pasinetti, et nous rangeons dans cette catégorie outre des oeuvres s'en reclamant directement (*Hintertreppe, Scherben Schasten, Sylvester, Der letzte Mann* etc.) les films que son esthetique a influencé (*Varieté, Salvation Hunters, Le Maître du Logis, Sunrise* etc.).

révelés par le gros plan. Chez Dreyer l'oiseau symbolise la famille mise en cage par *Le Maître du Logis,* le balancier de l'horloge, la fuite du temps, l'agacement etc. Avec le Kammerspiel l'objet animé ou inanimé est — selon les enseignements encore inconscients des americains on plus conscients des Suedois — un *signe,* un symbole, un personnage du drame.

La caméra devient personnage, exprime des sentiments par ses mouvements et par ses déplacements. Le montage et les travellings ont un rôle subjectif comme les déformations d'images expressionistes.

Dans le montage l'angle de prise de vue revêt un sens symbolique; (la contre plongée signifiant domination, la plongée dechèance; cf. *Le Dernier des Hommes*); l'alternance du champ et du contre champ (*Variété*) met le spectateur « dans la peau » du héros, le fait regarder par dessus son épaule etc.

Les travellings sont aussi presque toujours subjectifs (1). Ils servent aussi a épier le héros (début de *Sunrise* de Murnau) et surtout ils identifient le spectateur à la vision mobile du metteur en scène, d'un héros ou même d'un objet (dans *Napoleon* Abel Gance poursuivant des recherches parallèles à celles du *Kammerspiel* veut avoir les *points de vue* d'un tenor chantant, d'un cheval emballé, d'une boule de neige lancée etc.).

La fragmentation du découpage, la recherche des angles rares, les mouvements d'appareil sont dans une assez large part déterminées par les conditions ou se sont placées les chercheurs du Kammerspiel. Contraints au décour unique, ils rompent sa monotonie par la multiplication des mouvements ou des déplacements de la caméra temoin. L'emploi artistique du travelling (par Murnau, Carl Mayer, Carl Freund) et puis sa généralisation, a constitué une revolution technique comparable, par certains côtés, a celle du parlant.

L'école Sovietique met comme Griffith l'accent sur le *Montage* qui est déplacement du point de vue, plutôt que sur un *découpage* fondé sur l'ubiquité dans l'action ou sur les *mouvements* de l'appareil (que Poudovkine ou Eisenstein utilisent rarement et accessoirement).

L'art du film est le montage: cet axiome de Poudovkine est le dénominateur commun entre des hommes de temperament et d'ésthetique trés opposés (Dziga Vertov, Eisenstein, Poudovkine, Dovjenko).

A l'origine les recherches célèbres de Koulechov soulignerent le *rôle createur* du montage. Le realisateur fait alterner dans la plus célèbre de ses epériences le visage impassible de Mosjoukine avec des details; enfant, assiette de soupe, cadavre, pour faire naître sur ce visage l'amour paternel, l'appétit, la tristesse. L'emotion naît ici exlusivement de déplacements arbitraires. Sa théorie du modèle vivant ramène l'homme à l'objet, tend parfois à faire du cinéma l'art de l'immobilité, une succéssion de signes, qui ne prennent leur signification l'un par rapport à l'autre, comme les lettres dans un mot. De même

(1) Ce n'est pas obligatoire. Dans *Der letzte Mann* ils son utilités parfois, comme dans *Cabiria,* à souligner l'importance du décor.

sa creation d'une femme par des fragments de corps pris chez des femmes differentes, ou d'un couple par des aspects de personnages divers pris arbitrairement dans le temps et l'espace.

Dziga Vertov fonde son art non seulement sur un déplacement perpétuel du point de vue, mais sur la multiplicité du point de vue. Dans le montage de films d'archives, il fait alterner des vues prises à des époques différentes, par une infinité d'operateurs. Dans ce cas extrème l'art n'est plus création, mais choix, il recourt aux enregistrements du mouvement et se crée par le rapport de leurs rythmes réciproques.

Eisenstein partant de Griffith, mais aussi des théories esthetiques des futuristes, simultaneistes, cubistes etc., préconise à l'origine dans son «*Montage des Attractions*» (1) d'établir comme règle les trois multiplicités du temps, du lieu et de l'action. Au théâtre (où il applique d'abord cette theorie) ce déplacement dans le temps et l'espace peut rester gratuit. Mais le cinéma est toujours un langage. Obligatoirement et malgré leurs auteurs, une juxtaposition de deux images prend un sens métaphorique. Dans le *Berlin* de Walter Ruttmann (derivé de Vertov plus que d'Eisenstein) l'auteur alterne des ouvriers se rendant à l'usine, et des troupeaux conduits à l'abattoir. Dans son esprit il s'agissait sans doute d'une alternance ésthetique de mouvements analogues (les troupeaux en marche, les masses en marche). Mais pour le spectateur Ruttmann *compare* (peut être malgré lui) les ouvriers aux troupeaux.

Eisenstein venant au cinéma dut y utiliser les montages d'attraction dans un sens directement métaphorique: les scènes d'abattoir alternant avec les scènes de massacre (*La Grève*), la saillie du taureau avec des explosions ou des feux artifices (*La Ligne générale*), etc. Ainsi des déplacements qui voulaient être arbitraires deviennent, presque malgré eux, logiques par la métaphore.

Instruit par les expériences d'Eisenstein (et leurs erreurs) Poudovkine préfère legitimer par le récit et son découpage ses déplacements métaphoriques. Dans la séquence finale de *La Mère* la délivrance du prisonnier et le printemps, l'ébranlement des masses et le dégel sont liés par l'action, le temps, le lieu. Un lien dramatique s'établit entre ces elements qui ne sont plus métaphores gratuites, mais des faits logiques. En même temps Poudovkine insiste sur l'objet immobile, sur le détail, souligne le mouvement par l'immobilité.

Recherches que Dovjenko utilise plus systématiquement encore. Dans la séquence centrale de *La Terre* l'intensité et la sensualité de l'amour sont d'abord rendues par l'immobilité des acteurs. (« *Oh Temps suspend ton vol* »). Cette immobilité symbolique prend aussi une valeur d'opposition. Après avoir quitté sa fiancée l'amoureux parait s'éveiller et danse dans le décor immobile de la nuit. Puis tombe assassiné. Et l'immobilité de la mort rejoint celle de l'amour. Le montage, d'autre part, utilise largement les objets - mobiles ou immobiles,

(1) Cfr. Fülop Miller. *Geist und Gesicht des Bolschewismus*. Wien 1926.

alternant - ou conjugués - avec des hommes mobiles ou immobiles.

Nous devons interrompre cette esquisse rapide et fragmentaire au seuil du cinema parlant ou interviennent avec le mouvement (ou l'immobilité) le déplacement (ou la fixité), les eléments sonores dont la nature est autre. Mais les recherches de langage - ou d'expression - muettes enrichissent la technique sonore dés ses debut. Eisenstein et Poudovkine élargissent leur conception du montage à celle du « *contrepoint audio-visuel* ». Le *Kammerspiel* trouve une application quand les necessités des dialogues filmés obligent a rompre la monotonie des répliques. Par exemple Milestone adaptant (1931) une pièce policière dialoguée dans un décor unique (*Front Page*, 1931) établit autour de ses acteurs un mouvement perpétuel des appareils, pour varier constamment l'angle de prise de vue.

La mode varie. Dans une nouvelle adaptation de *Front Page* (*His Girl Friday*, 1940, film d'Howard Hawks) l'appareil reste relativement fixe, mais les acteurs, se déplacent sans cesse. Depuis quelques années on tend (et après Orson Welles reprenant les habitudes du cinema muet, et les recherches menées en particulier par Jean Renoir après 1930) à utiliser plutôt que les mouvements de la caméra par rapport au personnage, ceux des personnages par rapport à la camera, en utilisant surtout la profondeur du champ.

Les autres moyens d'expression, subsistent malgré les modes. En reprenant les principaux styles nés du déplacement et du mouvement, on peut distinguer trois categories principales:

1) *Utilisation des mouvements de l'acteur*, l'appareil restant relativement immobile et utilisant surtout de la profondeur de champ (*Citizen Kane, Long Voyage Home* etc.).

2) *Utilisation de la mobilité de l'appareil*, l'acteur restant relativement immobile, ou la caméra étant identifiée au héros (*Lady in the Lake*, films récents de Hitchcock etc.).

3) *Utilisation de l'ubiquité de la caméra*, par le découpage et le montage en fragmentant les plans, et en multipliant les points de vue fixe (*Antoine et Antoinette*).

Il s'agit bien entendu de tendances predominantes. Se limiter a un de ces grandes categories risque, par l'esprit de système, d'enfanter des monstres. Surtout si l'on fait porter tous ses efforts sur la forme en oubliant le contenu. Car le cinéma plus que l'art du mouvement est l'art de la vie. C'est ce qui fait sa grandeur, et cette étude est incomplète parce qu'elle porte seulement sur certains aspects de la naissance et du développement des moyens, sans presque rien dire des buts. Il aurait fallu étudier comment certaines necessités nouvelles du contenu ont entraîné le développement de certaines formes que la technique avait anterieurement creés, mais laissées embryonnaires. Mais ceci nous aurait entraîné dans des développements qui pour ne pas rester schématiques, auraient dû largement excéder ces quelques remarques sur le mouvement, le déplacement et la naissance de certains modes d'expression nouveaux.

Georges Sadoul

Il neorealismo del cinema italiano

La ragione dell'attuale affermazione del cinema italiano sul piano nazionale e su quello internazionale si vuol vedere nel cosí detto realismo o neo-realismo che lo caratterizza. E si torna a discutere sulla legittimità o illegittimità dell'istanza realistica nell'arte, e quindi a domandarsi se il successo conseguito dai recenti film italiani sia dovuto al loro carattere meramente documentario o al valore artistico: si torna, cioè, alla vecchia polemica sulla natura dell'arte e sul rapporto tra fantasia e realtà, rinnovando problemi e soluzioni che sembravano ormai fuori discussione.

Per chiarire la questione, occorre rifarsi al concetto di realismo e cercare di definirlo con precisione. Perché è evidente che in senso lato tutto è realtà e che quindi tutto ciò che l'artista esprime è e non può non essere realtà. Il problema nasce solo quando ci si domanda che cosa l'artista veda nella realtà e cioè quale sia la *sua* realtà. Platone nella realtà vedeva l'idea e l'arte era per lui imitazione della realtà. In questo senso, dunque, il realismo comincia con Platone ed evidentemente continua senza soluzione di continuità fino ai nostri giorni: ogni arte è arte realistica. Quando il termine sembra diventare specifico, nella prima metà del secolo scorso, con la reazione al romanticismo, in effetti l'istanza realistica si colora nei modi piú vari, e d'allora in poi è tutto un susseguirsi di indirizzi artistici che assumono i piú diversi nomi a seconda del concetto di realtà al quale si ispirano. In generale può dirsi che l'esigenza dominante è quella antimetafisica propria della reazione al romanticismo: esigenza che dalla corrente speculativa piú importante del secolo scorso trae le caratteristiche fondamentali e negli antesignani del positivismo trova i maggiori teorici, anche nel campo specifico dell'estetica e della critica d'arte. Ne viene di conseguenza che, almeno nei presupposti fondamentali, il realismo in arte e in letteratura corrisponde al positivismo in filosofia, anche se poi tale rispondenza si attenua verso la fine del secolo e in particolare nella prima metà di questo secolo.

Precisato in tal modo il termine, appaiono chiare le esigenze che il realismo viene esprimendo via via che le teorie positivistiche si affermano nei diversi campi della cultura. L'istanza fondamentale è naturalmente quella scientifica, in virtú della quale soprattutto si crede di poter liquidare la vecchia metafisica, contrapponendo scienza a filosofia o identificando la filosofia con la scienza. Gli ideali metifisici o metascientifici perdono ogni significato e valore, e vengono travolti dalla comune condanna che investe tutti i miti. Ciò che non risponde al nuovo criterio di verità è per ciò stesso considerato vacuo

e dannoso, e quindi respinto come deviazione e diminuzione dell'attività umana. L'uomo crede di liberarsi dai falsi dei e da tutti i presunti valori che li accompagnano, di rompere le catene dei pregiudizi che lo hanno limitato per tanti secoli, di dissipare le nebbie mitologiche che hanno velato il suo sguardo accendendo la sua fantasia; e di poter procedere cosí, guardando in faccia alla realtà o alla verità, illuminata finalmente dalla luce del sole. Allora la realtà diventa sinonimo di oggetto scientificamente conosciuto, e ogni valore umano è tale in quanto intrinsecamente legato a tale realtà. L'arte non può non seguire la stessa esigenza. Il realismo del secolo scorso trae origine da essa e cerca di soddisfarla sempre piú rigorosamente. Il suo ideale è di raffigurare le cose cosí come esse sono, senza introdurvi arbitrariamente abbellimenti o motivi estranei, rispettando la realtà in ciò che è bello e in ciò che è brutto o deforme o orrido. Nulla deve arrestare l'artista nella sua opera, perché unico valore è il *vero*, e l'arte sarà tanto piú grande quanto piú vera, quanto piú intrinsecamente legata allo stesso ideale della scienza. Quanto poi al contenuto dell'opera d'arte, esso è indicato dall'ideale stesso del sistema della nuova scienza e cioè dalla sociologia che tutte le scienze particolari riassume in sé, giungendo alla visione organica della vita umana in tutti i suoi aspetti. In questa visione organica si inserisce l'attività dell'artista che deve rappresentare la società cosí come essa è, nel giuoco delle passioni e degli interessi, nella vita delle istituzioni e degli uomini, nelle manifestazioni nobili e ignobili, sollevandosi alle vette piú luminose e scendendo nei peggiori bassifondi. L'arte diventa sociale, nel senso che il problema sociale assume un interesse di primo piano e che in esso si individua il peculiare compito scientifico dell'osservazione e dell'esperimento artistico. Problema sociale come problema di costume e di vita, ma anche e soprattutto come problema politico e rivoluzionario, di lotta di classe e di redenzione degli umili, di socialismo e di comunismo. E la vita umana è seguita in funzione di questi ideali nell'ambito della società nazionale, ma ancor piú concretamente nella vita della regione e del paese, dell'officina e soprattutto della campagna, sempre piú avvicinandosi alla cruda rappresentazione della povera gente. Ma non soltanto a questa umanità guarda l'artista, perchè il suo interesse si allarga dall'uomo alla natura, e la natura stessa giunge a porsi al centro dell'opera d'arte. Realismo, verismo, naturalismo diventano precisazioni e approfondimenti di un'unica esigenza e l'opera di fiancheggiamento della speculazione positivistica si articola nell'ambito delle piú varie esperienze.

Con il declino del positivismo, il realismo artistico assume a poco a poco anima e sfumature diverse. Per comprendere il significato della trasformazione occorre guardare alle varie reazioni speculative che il positivismo determina e al carattere delle nuove correnti filosofiche che si vengono formando. Intuizionismo, psicologismo e relativismo sono le espressioni maggiori delle esigenze che cominciano ad affermarsi nella seconda metà del secolo scorso, ed esse agiscono sul piano stesso della ricerca scientifica minando la fede nella

verità sperimentale ed aprendo la porta alla concezione pragmatistica. Il realismo artistico ne subisce le conseguenze, perché ormai la *realtà* è diventata un'altra cosa. A questo punto il discorso sul realismo diventa necessariamente meno univoco e di gran lunga piú complesso. Il semplicismo positivistico consentiva non soltanto al filosofo, ma anche all'artista e in genere al senso comune, di intendere metodo e significato della verità e della ricerca di essa. Ma ora la critica speculativa allarga improvvisamente l'orizzonte e i motivi di quella metafisica che si era creduto di poter porre al bando irrompono di nuovo, complicando problemi e soluzioni. Basterà accennare ad alcuni elementi essenziali dei nuovi indirizzi, per renderci conto delle ripercussioni avvertite nel mondo dell'arte.

La novità principale è data dalle conseguenze del tentativo di introdurre il metodo scientifico nello studio dell'anima umana, attraverso la cosí detta psicologia sperimentale. E' sul piano psicologico che avviene la trasformazione. A un certo punto ci si accorge che la fede nell'oggetto crolla, perché elemento costitutivo e modificatore dell'oggetto è lo stesso soggetto sperimentante. In questa scoperta può dirsi che consista tutta la rivoluzione speculativa e pratica degli ultimi decenni: il trionfo del relativismo. Se il soggetto è parte integrante dell'oggetto, è chiaro che cosí lo scienziato come l'artista che voglia essere realista debba preoccuparsi di quella piú vera oggettività che risulta dal rapporto oggetto-soggetto. La realtà non è piú vista come anteriore al rapporto ma nel rapporto stesso, ed è dunque questo che deve diventare il contenuto dell'attività conoscitiva e in particolare dell'opera d'arte. Da tale esigenza muove soprattutto il cosí detto impressionismo che dal secolo scorso è riuscito a trasformare in modo radicale l'arte pittorica e che dalla pittura si è esteso in varie forme a tutte le arti figurative e non figurative. La preoccupazione realistica che induceva prima l'artista a raffigurare le cose nella loro precisione obiettiva, sí da vagheggiare un ideale addirittura fotografico, richiama ora il pittore al rapporto veggente-veduto in cui si concreta la reale visione. La fotografia immobilizza la realtà e le toglie la vita: l'artista la restituisce alla vita ridonandole la mobilità necessaria all'unificazione degli elementi che la costituiscono. L'ideale è ancora quello del realismo, ma ormai ne è cambiata radicalmente la interpretazione, perché, sullo sfondo sempre piú velato del positivismo, si affermano le esigenze della nuova filosofia con le varie forme di soggettivismo.

Trasformato e complicato il concetto di realtà, le ulteriori conseguenze che ne derivano nel campo artistico risentono necessariamente della stessa complicazione, che si andrà esprimendo via via nelle piú varie forme dell'intellettualismo e del cerebralismo. Impressionismo, divisionismo, futurismo, cubismo, dadaismo, espressionismo, surrealismo, astrattismo e simili saranno i nomi con i quali si battezzeranno a volta a volta i diversi tentativi della nuova arte, che, anche quando sembrerà il piú lontano possibile dalla realtà, in effetti continuerà sempre a proporsi una tesi realistica e di un sempre

piú rigoroso realismo. L'impressionismo potrà evolversi fino al punto di trasformare l'opera d'arte in un caleidoscopio di immagini eterogenee e sincopate, ma la ragione sarà sempre quella di un piú profondo realismo psicologico che riconosca ed esprima la frammentarietà piú o meno disorganica della nostra esperienza interiore. La psicologia sperimentale diventerà psicanalisi e l'oggettività si trasformerà in conseguenza. Alla *realtà* conscia si giustapporrà la sfera non meno importante e ben piú vasta della *realtà* subconscia o inconscia, e tale realtà cercherà di seguire e conoscere lo scienziato come l'artista, entrambi ancora sullo stesso piano e con le stesse fondamentali preoccupazioni. Sí che, se l'artista si avvierà a poco a poco verso forme indistinte, caotiche, strambe, alogiche, allucinate o addirittura assurde, la via sarà segnata sempre dal bisogno di cogliere una piú vera ed essenziale realtà, perché piú realtà della veglia finirà con l'apparire il sogno, e piú realtà del concreto si troverà nel simbolico e nell'astratto. Come la psicanalisi è figlia del positivismo, cosí il surrealismo lo è del realismo, e, se la verità può apparire diversa, è soltanto perché non si ripercorre la via che il positivismo ha dovuto seguire quando la sua istanza scientifica lo ha condotto nel campo della psicologia e del conseguente soggettivismo relativistico.

Questi brevi accenni possono bastare a determinare la linea e i motivi essenziali dell'arte realistica, quale si è venuta svolgendo da un secolo in qua, con un'istanza antiromantica, ma in effetti ricca di tutto il romanticismo, fino ad esasperare nelle piú complicate forme la stessa esperienza romantica. Senza tener conto di tali premesse speculative e storiche non è possibile comprendere il significato della parola realismo, né il problema dell'attuale neo-realismo e delle sue piú profonde esigenze.

Che cos'è dunque questo tanto discusso neorealismo e in quale rapporto esso si pone con la precedente storia del realismo artistico? Il nuovo cinema italiano, che, bene o male, porta ormai questa etichetta, a quali esigenze risponde e quali valori mette in luce?

Per rispondere a tali domande, è necessario anzitutto persuadersi che come tutta la storia dell'arte realistica segue, piú o meno consapevolmente, la storia delle concezioni speculative della realtà, cosí anche il neorealismo deve in qualche modo rispondere alle attuali esigenze filosofiche e alla conseguente atmosfera storica. Naturalmente le difficoltà che si incontrano nella determinazione del rapporto non sono poche né lievi. In primo luogo, perché non è facile ricondurre a unità i diversi motivi della speculazione contemporanea che debbono valere a caratterizzare quel che si è detto atmosfera storica: in secondo luogo, perché gli artisti che hanno dato e dànno vita al nuovo cinema sono guidati da scarsa consapevolezza speculativa del fine che si propongono. Si tratta dunque di sgombrare il terreno dei motivi marginali, interferenti, residuali e retorici, per giungere alla radice di un problema e di un'esigenza ancora vagamente intuiti e perciò non ancora espressi in una matura forma d'arte.

Che tale debba esser giudicata la situazione, non credo possa porsi

in dubbio se soltanto si cerchi di confrontare tra di loro i diversi films qualificati come rispondenti all'etichetta del neorealismo. In essi si continuano in generale alcuni dei motivi che hanno caratterizzato il realismo del secolo scorso, e allora neorealismo diventa sinonimo di neopositivismo, in un anacronismo storico che è oggi dell'arte come è del resto di alcune correnti speculative. Sono forme di ritorno allo scientismo, che caratterizzano tanta parte del pensiero contemporaneo, in particolare anglosassone e russo, e che si collegano ad esigenze politiche e sociali. Basta pensare al tentativo di rinnovare in sede di cinema lo scontro delle ideologie politiche dei regimi prebellici e postbellici, per comprendere come le esigenze di rispondere immediatamente alle passioni del momento facciano confinare il realismo con la propaganda. E' questo il realismo di tanta parte del cinema americano e russo, ma, evidentemente, esso non può valere a qualificare una nuova esigenza artistica. Il problema è ridotto ai suoi dati estrinseci e perciò svuotato di contenuto. Né sostanzialmente diversa è la situazione, quando si ritorna ai vecchi motivi del verismo, cercando di tradurre in forma d'arte la questione sociale, la lotta di classe e in genere i problemi legati ai fattori economici. Sono le istanze del sociologismo che si riaffermano senza rinnovarsi, e quindi con scarsa vitalità e con effimeri risultati artistici. Lo stesso sfondo dell'arte veristica, riproducente le caratteristiche di una vita regionale e provinciale, non riesce ormai che a destare il solo interesse documentario e folcloristico.

Peggio avviene quanto per realismo s'intende l'espressione di una umanità vista nei suoi sentimenti elementari e dominanti, con il fine di destare un senso di commozione solidale e quindi di conseguire un intento moralistico. Se il neorealismo del cinema italiano fosse questo e soltanto questo, il successo da esso raggiunto dovrebbe essere spiegato con ragioni affatto contingenti e il problema si esaurirebbe nella ricerca di tali ragioni.

Ma forse v'è qualcosa di piú e di intrinsecamente diverso da mettere in luce, per spiegare la rapida affermazione internazionale del nostro cinema. Qualcosa che non è del tutto chiaro nella mente dei suoi creatori e ancor meno dei suoi spettatori, che pure ne intuiscono una ragione di vita piú profonda. Per cercare di determinarlo, è necessario volgere lo sguardo ai piú riposti motivi speculativi della vita di oggi e sganciare il concetto di neorealismo da quello di neopositivismo. Non perché il neopositivismo non sia un elemento, anche importante, del pensiero attuale, ma perché esso non vale a caratterizzare tale pensiero nel significato piú profondo, e quindi nel motivo originale che spiega i nuovi orientamenti e la nuova fisionomia dell'umanità di oggi. La nuova generazione è, evidentemente, molto diversa da quella dei nostri padri e, se la speculazione di oggi dovesse riportarsi a cinquanta e piú anni addietro, è chiaro che tale differenza non potrebbe comprendersi.

Il fatto è che i motivi speculativi del nostro tempo sono su di un piano radicalmente diverso, e che le forme di vita teoriche e pra-

tiche che ne derivano hanno un tutt'altro significato. Per chiarire il quale, non è possibile prendere le mosse dalla fede nel vero scientifico e nella conseguente metafisica positivistica, perché né a questa né ad altra metafisica ha oggi senso rifarsi, se ci si vuol rendere conto del tramonto dei valori tradizionali. Il motivo dominante è dato appunto dall'attenuarsi, dal decadere e financo dall'estinguersi di ogni fede metafisica, e quindi dal sostituirsi del vuoto ai presupposti fondamentali della vita di ieri. Il senso critico della nuova generazione è ormai giunto a tali forme radicali da far ritenere che non abbia piú senso parlare di verità e di moralità. La realtà diventa un mistero, un enigma, e di fronte a essa ci si abbandona alle reazioni piú immediate e impreviste. Nel fondo dell'anima si estingue il valore di ogni norma, e l'arbitrio piú sconfinato si realizza, anche senza manifestazioni esterne, nella intimità della coscienza. Una generazione alla deriva, perché troppo ricca di esperienza e di intelligenza. D'altra parte una realtà uscita dall'alveo tradizionale, non piú dominata dall'uomo che si rivela ormai incapace di sottrarla alla frammentarietà e ricondurla al sistema; una realtà arricchita dal progresso vertiginoso di una tecnica, il cui prodotto va al di là dei fini e delle previsioni; una realtà di cui non si riesce a intravedere il domani per la frattura operatasi nel corso storico, è necessariamente una realtà che confina con l'irrealtà e tocca l'assurdo. In quest'atmosfera nasce e vive il nuovo realismo, e la caratteristica fondamentale di esso è data appunto dall'intuizione di una realtà irreale, in cui veglia e sogno, razionalità e mistero, verisimile e inverosimile, continuamente si intrecciano in un groviglio di contraddizioni che avvolge la mente e il cuore in un disorientamento sempre piú profondo e generale. E' proprio la nota dell'assurdo che finisce col dominare il nostro tempo, al di là del vero e del falso, del bene e del male. Il discorso umano si spezza irrimediabilmente in una serie di monologhi eterogenei e reciprocamente incomprensibili, sí che gli uomini si isolano progressivamente in un'arida e disperata posizione. In questa posizione li segue, appunto, il cinema col suo linguaggio internazionale, che non pretende di concludere il discorso che la vita non sa concludere, ma soltanto di riprodurlo nella sua inconcludenza e di mostrarne tutta l'intrinseca drammaticità. Il creatore del film non ha bisogno di scostarsi dalla realtà per entrare nel mondo della fantasia, perchè la realtà è diventata tutta romanzesca; non ha bisogno di operare alcuna rivoluzione, perché la realtà è tutta di per sé rivoluzionaria. Egli deve soltanto riprodurre, documentare, e la sua grandezza di artista può consistere proprio nella capacità di intuire e rilevare il documento di una vita con tale fisionomia. Verismo, sociologismo, moralismo, e simili, diventano superfetazioni artificiose e retoriche, che possono soltanto ostacolare la vera intuizione dell'artista, in quanto espressione della spiritualità di un'epoca. Il che avverte, sia pure senza intendere fino in fondo ciò che avverte, l'artista di oggi, quando cerca di disindividualizzare la propria opera e l'opera degli attori, facendo venire in primo piano la società nella sua immediatez-

za, in cui l'ambiente sia l'ambiente qualunque e l'attore l'uomo qualunque. L'artista avverte la presenza di un protagonista piú grande di lui e non sa come esprimere tale trascendenza. Ma essa è, ciò non ostante, costitutiva dell'opera d'arte e s'intravvede nei momenti culminanti dell'azione. Allora si giunge al centro e insieme al limite dell'arte di oggi, che è centro e limite della nostra vita spirituale.

Se ora vogliamo ritornare al quesito posto dal neorealismo e ci domandiamo ancora che cosa veda oggi l'artista nella realtà, possiamo rispondere che vi vede la contraddizione, l'incomprensibile, la crisi, il mistero, l'inconcludente, l'assurdo, e quindi fondamentalmente un enorme interrogativo: un problema. E se vogliamo, come dobbiamo, ricondurre la nuova arte alla atmosfera speculativa del tempo, non possiamo che porla in relazione con la coscienza determinatasi nel *problematicismo*, in cui tutti i motivi principali del relativismo contemporaneo si riassumono e si pongono a fuoco.

Ma, se è cosí — si dirà — in che senso la nuova arte può dirsi arte e il problematicismo filosofia? In che può consistere la positività, il valore, di queste espressioni della vita? Certo, se la positività è risultato e conclusione, non è possibile ch'essa si concili con l'atteggiamento problematico, il quale esclude per definizione, finché non si riesca a superarlo, ogni carattere conclusivo e sistematico. Se non che questa è appunto la crisi che involge tutta la vita di oggi, e sarebbe vano fingere di ignorarla o accontentarsi di effimere e retoriche soluzioni. Di positivo, finché la crisi non sarà effettivamente risolta, non ci può essere nulla, e solo vivrà il desiderio, il bisogno del positivo che manca. Questo solo può essere il contenuto della nostra vita spirituale, e questo significa il problematicismo. Non resta che da approfondire tale coscienza in un impegno sempre maggiore di ricerca verso un ideale non illusorio. Questo l'impegno del filosofo, questo l'anelito dell'artista che, nella raffigurazione della realtà, rivela in forma intuitiva il dramma del nostro tempo. Nelle manifestazioni del nuovo realismo già si ravvisano i segni di intuizioni rivelatrici, ma è ancora troppo grande la sopravvivenza o la preoccupazione di vecchie tradizioni e ideologie, troppo persistente l'indulgenza verso i piú vieti tipi di moralismo e umanitarismo. Quando l'artista avrà saputo liberarsi di ogni bagaglio superfluo e giungere a quella profonda sincerità già raggiunta dal pensiero speculativo, non potrà mancare l'opera d'arte che sia l'espressione adeguata della realtà. Allora rivivremo in essa, raccolti in un'evidente sintesi intuitiva, tutto lo stupore e il dolore di un mondo incompreso, tutta l'ansia di una catarsi liberatrice. Se il neorealismo riuscirà a darci un'adeguata espressione dell'effettiva realtà del nostro tempo, esso avrà il merito di condurci all'estremo limite della crisi, là dove la speranza comincia ad aprirsi alla gioia. Questo attendiamo dall'arte di domani, perché questo attendiamo dalla vita di domani.

Ugo Spirito

Tipi e attori

Fra i fatti piú indicativi del cinema di questo dopoguerra, è la tendenza invalsa di affidare le parti principali a sconosciuti, uomini della strada talora, saliti improvvisamente dai cori, dove solevano disporli in preziose sequenze pittoriche estrosi registi, ai fastigi dell'interpretazione. Si può aggiungere anzi che, quando produttori e registi si sono maggiormente impegnati, piú risoluto è stata tale pratica.

La polemica è vecchia; ché non so da quanto tempo si discorre del cinema con attori (intendendo, spesso, per attori) e del cinema senza attori; in istretto rapporto con tutto un orientamento manifestatosi anche nel teatro e nella letteratura, in genere. Ciascuno ricorda le polemiche dei teatranti italiani in proposito; mentre i piú celebri complessi drammatici di tutto il mondo avevano rotto già da tempo lo schema obbligato dei ruoli, nell'educare ed affiatare gli attori in modo da poter puntare, per l'assegnazione delle parti, sul loro temperamento, anziché doversi affidare alla loro qualifica professionale. Si è detto che ciò consentiva una migliore orchestrazione di tutta la commedia, senza lacune e deficienze, né punti morti; e, quel che piú importa, un maggior rispetto ai testi (ma, per il teatro, non si teneva conto di quel che avrebbero fatto i registi!), riportando l'attore alla sua funzione di interprete, anziché a protagonista dello spettacolo; e giacché s'era finiti nel paradosso, si rimproverava che il teatro fosse per l'attore, anziché l'attore per il teatro.

Son tutte polemiche sorte da quel processo di rinnovamento, nel quale il nostro secolo ha via via acquistato un suo volto inconfondibile, anche se possa parerci brutto, al punto da non ritrovarsi piú negli schemi del passato ed, anzi, da sentirne uggia e disgusto; e attestano la volontà e il bisogno di abbandonare le comuni cifre per intraprendere nuove e inesplorate vie: che, nel cinematografo, si sono risolte in ansiosa ricerca di nuovi personaggi per un'arte nuova.

Tanto piú siffatto processo doveva accentuarsi dopo il giudizio universale di questa seconda guerra europea; e prima di tutto e piú rapidamente nel cinematografo, manifestazione che, pare, piú stretti legami abbia con gli umori e le passioni del pubblico, e piú sia legata all'attualità; talché, maggiormente è esposta a quel compromesso tra arte e cronaca, che può notarsi in tante e tante espressioni artistiche contemporanee. Con ciò, non vogliamo affatto insinuare motivi di scetticismo: vorremmo solo una maggiore cautela. La nostra letteratura, ad esempio, ci sembra troppo corriva nell'abbandonare alle ortiche americane la sua veneranda tonaca. E', il nostro, uno di quei periodi storici in cui, forse, ci vuol molto piú coraggio e molta piú

intelligenza, e in cui, forse, si compie opera molto piú meritoria per la cultura e per l'arte, a procedere cauti, anziché ad abbracciare furiosamente e accanitamente il partito dell'avvenire. Dice Leopardi che il tempo dell'arte è riposato e sereno; e noi abbiamo troppo sofferto perché la nostra passione possa comporsi nella chiarezza dell'arte.

Quanto al cinematografo, si comprende che nella frattura enorme creata dalla guerra, l'attore professionista sia apparso inadatto a rappresentare la vita nuova, che palpita ed urge. Sembra che egli non possa avere il volto dell'ora: il suo stesso aspetto è troppo legato al suo ruolo, troppo tipicizzato dalle precedenti interpretazioni; sembra quasi non si sia mai spogliato del tutto di esse. E' come se, nella memoria del pubblico, egli rievocasse motivi e immagini altrimenti edite; le quali rifluiscono di continuo nell'emozione attuale, operando, piú o meno inconsciamente, una sorta di trasposizione, dove l'attore è sempre sé stesso, e il nuovo contenuto rattrappito, per dir cosí, e riportato al passato. Attori nuovi, dunque, come promessa di nuovi personaggi.

Non avremmo nulla da obiettare contro questa ricerca, anche se capiti che, poi, i nuovi elementi, le scoperte dei produttori e dei registi, finiscano, alla loro volta, col restare vincolati dalla interpretazione in cui si sono rivelati, e come tipicizzati da esse: mentre solo i migliori riescono ad introdurre, con la materia nuova da cui son balzati alla luce, una nuova maschera e un nuovo tipo: la maschera e il tipo, appunto, della vita che corre. Si potrebbe anche premettere, in linea generale, che codesta fiduciosa ricerca di nuovi attori è spesso guidata solo dall'occhio; ma ciò risulterà da tutto quanto diremo. Perché il fatto è che un personaggio veramente nuovo (un nuovo mondo d'arte), può darlo solo l'artista di genio: un nuovo personaggio significa uno sguardo piú profondo, una scoperta nuova nel mondo degli uomini, né piú né meno che una rivoluzione: e le rivoluzioni non si fanno tutti i giorni. Dopo, si vive della loro eredità, di quanto, cioè, criticamente può chiamarsi gusto, e, psicologicamente, tipo.

Ma poniamoci proprio il problema come se la vetta massima cui l'uomo del cinema debba mirare sia senz'altro questa. Che cosa è un personaggio? Lo stile, il volto, il comportamento, il colore spirituale di un'anima? Delineare i confini secondo cui un attore deve svolgere l'umanità esteriore e quella interiore di un personaggio è cosa quanto mai difficile, soprattutto quando, forse per lunga abitudine, il pubblico, nonostante il tormento proprio dell'anima moderna, ama fondamentalmente quegli elementi luminosi ed evidenti che rivelano solo l'esterno; e quanto a quest'esterno, il volto, l'aspetto, si punta nella ricerca di nuove reclute per il cinema. Un personaggio, nel senso artistico della parola, non è dato nemmeno da questo o quell'attore perché sia riuscito, e continui, a impersonare il tipo dell'eroe, dell'avventuriero, del patetico: non si hanno personaggi col realizzare, con colori e sfumature diverse, e su piani diversi, un'idea platonica. Il cinema di oggi, se non vuole, e non può voler piú, altri Rodolfo Valentino, che coprano un ruolo ben definito, sia pure diverso

da quello dell'innamorato perfetto, non deve nemmeno perdersi in partenza con una ricerca tutta estrinseca e sommaria di nuovi attori. Nel mistero dell'arte l'idea platonica diventa individua, acquista, cioè, un'interiore aderenza spirituale. Non basta, perché ci sia personaggio artistico, delineare idee-tipo; e nemmeno basta la suggestione della vita e delle sue figure viventi. Troppo, forse, s'è sottovalutato, nel cinema, il testo; ed ora questa ricerca di attualità e di mordente cronachistico troppo dimentica, forse, che il personaggio, almeno, ci viene dall'interno dell'attore, che fu sua la creatura, e la ricompone in virtú di un'angoscia intellettuale e morale, la vivifica nel gesto, nella sfumatura della voce, in una esteriorità che è interiorità. Solo cosí nasce il personaggio, che non conosce schemi preordinati, e valido umanamente e artisticamente.

Qualche spirito matematico, di certo, potrebbe domandare una chiarezza maggiore intorno a questo problema cosí centrale e cosí delicato: ma i nostri pochi accenni bastano a porre in luce il pericolo che si cela in tale affrettata ricerca del nuovo, in siffatto anelito verso la cronaca e l'attualità: che tutto si risolva nell'estrinseco e nella creazione di una diversa, ma non per questo meno sommaria, tipologia. E ciò pare a noi pericolo tanto piú reale, quanto piú il gusto del pubblico, informe e ineducato, tende, in genere, al tipo e vi si appaga; fino al punto da far pensare che il successo di certi attori sia legato al fatto che han saputo risolvere la loro recitazione in una tipicizzante suggestione, in cui, come dicevamo, il cinema, cosí come il teatro, si sono risolti *per loro*: in cinema e teatro *per* attori.

Troppo spesso, vuol dirsi, gli attori sono diventati essi stessi, al di là delle loro interpretazioni, il centro saliente del film; e il loro ruolo ha rappresentato, per il pubblico, un racconto continuato, dove il protagonista vero, piú che la *dramatis persona*, era l'attore stesso; tanto, da potersi dire che la stenta vita che per tanti anni il nostro cinematografo ha condotto, debba riferirsi al fatto che ci sono mancati, improvvisamente, dopo lo straordinario successo degli inizi, attori capaci di precisare sé stessi in un tipo evidente e popolare; capaci, cioè, di rievocare quel sovramondo fantastico, che abbraccia, in una tipologia, tutta la metafisica e tutta l'etica del pubblico.

Noi, insomma, vorremmo uscir da un equivoco, che maschera, in una ricerca di assoluti valori d'arte, qualcosa che con l'arte ha poco assai a che vedere, giacché seconda in effetti il gusto e la natura del pubblico, mentre, poi, allontana il cinema da questa sua realtà, di essere espressione essenzialmente popolare e massiva, e, come tale, legata a certe forme fondamentali del sentire della massa.

Del resto, non sono nate per la massa e dalla massa, le maschere, e, poi, la commedia dei caratteri? E il successo, presso il popolo, di un romanzo come *I promessi sposi*, non è legato al fatto che, da questo lato, esso si risolve tutto in una galleria di tipi?

Non vorrei esagerare in analogie tra la psicologia del fanciullo e quella del pubblico, per spiegare questa tendenza al tipo, che anima la massa, il fatto che il suo occhio e il suo cuore vedono e sentono

per schemi; pure, credo, che un richiamo alla piú comune osservazione dei ragazzi, ci possa riuscir utile. Orbene, io son solito raccontar favole ad una bambina. Si siede sulle mie ginocchia, appoggia la testa sul mio petto, come dovesse dormire (ricordatevi che una volta un bambino disse che qualcosa era tanto bello che veniva voglia di dormire!) e chiede: « raccontami una favola! ». Non appena incomincio, ed entra in iscena l'immancabile vecchina, ella si scuote subito, come si ridestasse, solleva il volto, mi guarda intensa, e chiede: « Era una fata? ». « Naturalmente! ». E subito: « Era buona? ». Era buona? Perché la bambina preferisce che la fata sia buona; quelle cattive la fanno soffrire, ed ella, non ancora corrotta, non cerca il diletto della sofferenza; e, d'altra parte, se la fata si annuncia, per una volta tanto, cattiva, ella, essendone stata avvertita, vi si dispone, prepara le sue difese, appunto, per non soffrire troppo. Avvenuta la dichiarazione del tipo che sarà introdotto: la fata: la fata buona o la fata cattiva, la bambina si riaccuccia tra le mie braccia ed ascolta. Le altre sue interruzioni, e sono molte, non interessano ai nostri fini, almeno per ora. L'importante è che il mondo psicologico-morale della bambina si risolve in tipologia, elementare, naturalmente, come può essere quella di un bambino. Ora si sa che la vicenda di una favola infantile, dove entri una fata buona o cattiva che sia, è estremamente semplice; ma si sa anche che estremamente semplice è una storia cinematografica di gangsters o d'amore: e bisogna, dunque, concludere che come l'interesse della bambina è per il tipo, e, cioè, che la sua ricerca di favole indica un'esigenza etico-metafisica, oltre che un bisogno emotivo, la prima a sostegno del secondo; cosí in qualche modo, deve accadere anche col pubblico.

La vicenda si riassorbe nella dinamica dei tipi, ché il senso metafisico di un personaggio è estremamente complesso e, sopratutto, estremamente problematico; e lo spirito primitivo, invece, è dogmatico: quando, dunque, come accade, il cinema puntando verso nuovi contenuti poetici e fantastici, tende a farsi commentatore e interprete dell'attualità che volge, assai piú facilmente può cadere nello schematismo che lo minaccia. Mentre, per la funzione che si assume di interprete morale della realtà, che corre, le sue responsabilità diventano enormi. L'attualità confina naturalmente con la propaganda, quando non può liberarsi nel puro mondo della poesia. Certo, nella molteplicità delle tendenze e, dunque, delle propagande, è innegabile che codesto tentativo del cinema sia destinato ad aumentare la sensibilità etica e critica delle folle; come capita anche della narrativa, diventata sempre piú cronachistica, vale a dire ispirata all'attualità, per rifletterla in un ordine metafisico, e per investirla di un giudizio storico. L'argomento richiederebbe proprio una vasta parentesi, perché è chiaro che, in questo caso, un senso educativo del cinema non è richiesta fastidiosa e fuori luogo fatta dall'esterno, dal moralista, sibbene realtà che s'annida nella stessa ispirazione di chi il film realizza, lo confessi o no. Il cinema, vale a dire, quando tanto e troppo

si parli solo di arte mostra oggi come non mai la tendenza a farsi pedagogia.

Torniamo, dunque, all'argomento che ci eravamo proposti: alla tendenza a rinnovare i ruoli, servendoci degli uomini della strada e, cioè, dei protagonisti stessi della cronaca che volge, anzichè di attori. Il fatto, è noto, già apparve coll'affermarsi del film sovietico. La nuova arte proletaria, insieme col contenuto e con gli ideali, doveva necessariamente rinnovare anche i tipi; e si valse di un'apparente ricerca di nuovi personaggi. Cosí, credo, accadrà da noi.

Se dovessi spiegarmi come accade tale intellettualizzazione e, per dir cosí, moralizzazione che il pubblico fa anche dei personaggi nel tipo, sarei tentato di riferirmi ad alcune acute osservazioni sul disegno infantile. Nessuna mano disegnata da un fanciullo, è stato detto, è in posizione tale che non mostri tutte le cinque dita: se la figura è rappresentata di faccia, il naso è messo di profilo, perchè questo, l'emergere e l'allungarsi dalla superfice del viso, è l'essenza del naso. Se il volto, al contrario, è disegnato di profilo, l'occhio è tracciato di prospetto, perché questa, la sua forma a mandorla, è l'essenza dell'occhio. Insomma, il fanciullo non ricopia e, cioè, non percepisce, ciò che vede. La sua percezione e, quindi, la sua trascrizione grafica, implica un processo di decomposizione dell'oggetto percepito (il volto dell'uomo, in questo caso, o le sue mani), in tanti frammenti, e la loro ricomposizione in una somma teorica, dove è evidente che la percezione è guidata da un precedente giudizio, da un'*intelligenza* di già consapevole. Cosí, quel disegno che i pedagogisti romantici definirono come l'intuizione del bambino, la sua liricità, il risultato di ciò che egli vede, un linguaggio immediato e spontaneo, in una parola, si rivela piuttosto come riduzione degli individuali a forme schematiche, come, cioè, attività intellettuale, anzi intuitiva e lirica. Orbene, qualcosa di simile capita nello spettatore; la sensibilità è sopraffatta dalla memoria e dall'intelligenza; egli vede le seguenze tramite alcuni schemi psicologici e morali. Cosí il suo racconto dello spettacolo visto, segna immancabilmente modi di dire siffatti: la moglie è il tipo della donna... il marito è il tipo dell'uomo... Ma forse, a questo punto, io dovrei dire che solo il vero e grande artista è vergine di fronte al personaggio, che crea o che rivive, e che l'usuale contatto con l'opera d'arte è sempre inquinato, poco o molto, da una memoria, da un'attività intellettuale, che ne distrugge o, almeno, ne diminuisce l'originalità e l'individualità. E potrei anche concludere cosí. Ma debbo anche aggiungere che, dunque, il cinematografo, per sfuggire alle sue piú fatali seduzioni e deviazioni, ha bisogno sopratutto di attori: di attori capaci di creare addirittura delle maschere. L'esempio del teatro, di quanto gli abbia nociuto la rottura dei ruoli, dovrebbe farci avvertiti.

Luigi Volpicelli

Sul valore psicologico dell'immagine filmica

Introduzione. — La opportunità di una approfondita indagine psicologica intorno ai problemi della immagine filmica è stata — con esatta consapevolezza — avanzata oltre venti anni or sono da uno studioso francese di molti meriti, l'Allendy (1); ma non si può dire che la letteratura del lungo intervallo trascorso noveri una serie adeguata di tali contributi, da parte degli specialisti.

Si è molto scritto sul valore pedagogico del cinema, sulla potenza della sua propaganda, sulla singolare convinzione che emana dalle sue mitologie; e con ciò se ne è voluto *indirettamente* sottolineare, attraverso gli effetti, il meccanismo psicologico. Ma il piú delle volte codesto procedimento ha sconfinato in una ipotesi semplicistica: quella di ricondurre la visione del film alla serie dei normali processi che ogni uomo mette in opera al cospetto della realtà quotidiana.

Basta invece arrestarsi per un istante al confronto, per intravedere subito le piú notevoli differenze che impongono criteri d'esame del tutto dissimili: il rapporto soggetto-oggetto nella situazione filmica comincia con porsi in termini inediti, fin dalle componenti piú elementari. E anzitutto il soggetto vede non un qualunque oggetto frammisto a molti altri, come nella realtà quotidiana, ma un oggetto selezionato, illuminato in maniera tale da esser posto in prepotente rilievo, già sul piano percettivo. Otteniamo in tal modo un massimo di precisione, di chiarezza, di « densità »; tutto si manifesta come se la proiezione ci consentisse una serie di osservazioni privilegiate, isolandone e puntualizzandone i fattori, da un lato illuminazione piú intensa dell'oggetto, dall'altro, atteggiamento particolarmente recettivo del soggetto. Ritorneremo su ognuno di tali due fattori; ma intanto ci preme fin da ora sottolineare che una indagine psicologica della immagine filmica deve tener stretto conto di nuove coordinate per potersi considerare attendibile.

Verrebbe fatto, a questo punto, di avanzare una obbiezione che recentemente è stata mossa da un filmologo del gruppo della Sorbona, il Soriano (2): non v'ha dubbio che la proiezione cinematografica conduca a una maggiore chiarezza, precisione, differenziazione di fattori; ma questo non potrebbe derivare dalle condizioni anormali del

(1) René Allendy, *L'art cinématograpnique,* Alcan, 1926.

(2) Marc Soriano, *Problèmes de Methode posés par le Cinema considéré comme Expérimentation psycologique nouvelle,* Revue Internationale de Filmologie, n. 2, settembre-ottobre 1947.

soggetto? E difatti, come si è sopra accennato, le differenze tra la condizione di osservazione ordinaria e quella filmica sono di tale entità che si può considerarle addirittura eterogenee. Lo spettatore del cinema si troverebbe allora in uno stato particolare senza rapporto con il suo stato abituale; in una condizione, cioè prossima a quella della psicologia patologica?

Codesta obbiezione si riscontra in un gran numero di problemi posti alla nascente filmologia. E la maggior parte degli autori sono concordi, oggi, su questo punto: l'attenzione al film è da considerarsi un fenomeno complesso che deve essere indagato tanto con la analisi del « profondo », dei livelli psicologici piú oscuri, quanto con lo studio dei fatti di coscienza.

Una simile posizione tende a conciliare l'antinomia *normale-patologico* cui si faceva riferimento piú in alto poiché non v'ha dubbio che l'intervento, tra i fattori della percezione, di quello che Jung definisce *verdunkelter Anteil der Persönlichkeit,* componente oscura della personalità, tende a riassumere nell'àmbito della psicologia normale molti fenomeni che sfuggirebbero altrimenti, se indagati al livello dei meri fenomeni di coscienza. L'inconscio di cui tratta la psicoanalisi, non si limita, come è noto, alla sfera patologica. Esiste un inconscio normale, altrettanto normale quanto le attività dell'intelligenza o del senso.

Questa nuova possibilità di integrazione non consentirebbe però nessun progresso se il divario tra il fenomeno filmico e quello della realtà ordinaria ponesse il soggetto in condizione di diversità *assoluta;* se cioè lo spettatore si trovasse innanzi allo schermo in posizione psichicamente inedita, senza nessun rapporto con quella della sua personalità che nella esistenza ordinaria esercita attività intellettuali o affettive.

Un progresso per la risoluzione di tale problema è stato segnato da uno dei piú insigni psicologi viventi, il Michotte, che in un saggio comunicato all'Accademia Reale belga, alcuni mesi fa (1), ha per la prima volta indagato in forma sistematica alcune coordinate sperimentali entro cui si articola la cosidetta « realtà » cinematografica. Egli ha innanzi tutto sgombrato il terreno dall'equivoco di coloro che identificano tale « realtà psicologica » sia con quella in accezione ontologica o epistemologica di cui discute il filosofo, quanto con l'altra di cui si serve lo scienziato per definire un aspetto della fisica, in opposizione alle « apparenze » (colori, forme, movimento).

Il Michotte distingue anzitutto fra il fatto psicologico della « credenza » alla realtà d'un oggetto o di un avvenimento, e il « carattere intuitivo » di realtà che essi possono presentare. Esiste certamente una concordanza fra questi due termini, ma l'esperienza ci insegna, talvolta, come essi coesistano dissociati, e perfino in conflitto l'uno con l'altro. Da questo punto di vista il cinema ne è tipico esempio.

(1) A. Michotte, *Le caractère de « réalité » des projections cinématographiques,* Revue Internationale de Filmologie, n. 3-4, 1948.

E' evidente, infatti, che sullo schermo *si verifica del movimento,* e Wertheimer ha dimostrato oramai da molti anni come sia impossibile distinguere lo spostamento reale di un oggetto, d'un punto luminoso, per esempio, dal movimento percepito nell'esperienza stroboscopica, base del cinema (1).

Il movimento percepito è « reale » eppure sappiamo che sullo schermo non accade altro che una rapida successione d'immagini immobili. Esiste dunque — in questo caso — contraddizione fra realtà apparente e conoscenza. Questo genere di conflitto assai frequente nella vita comune, si risolve con l'introduzione del concetto di « illusione », che consacra precisamente il divorzio fra quello che crediamo o sappiamo essere la realtà « in sé » e ciò che ci « appare » reale. La conseguenza psicologicamente piú importante che ne deriva è che la realtà apparente (quella del movimento nel caso del cinema) non è per nulla affievolita nè alterata dal fatto « di sapere che si tratta d'una illusione ».

Il Michotte ha quindi il merito d'avere per il primo sottolineato la distinzione tra il reale e l'artificiale sul piano della psicologia filmica, nella opposizione esistente fra una organizzazione percettiva ben determinata e i dati della nostra esperienza acquisita. La nostra esperienza in effetti è costituita dagli apporti accumulati nel corso della esistenza individuale e da un capitale di conoscenze obliate, ma le cui tracce subcoscienti determinano il nostro atteggiamento di fronte a ogni stato percettivo nascente. Sono queste tracce che suscitano la apparizione dei moti di sorpresa, dei sentimenti di malessere, di disagio, quando si manifesti una differenza troppo flagrante fra le cose percepite e l'esperienza passata.

Tale conflitto, però, non tocca la costituzione interna dello spettacolo che lo schermo ci offre, ma si innesta sovratutto sul nostro atteggiamento, sui nostri rapporti personali con codesta realtà « illusoria ». Esiste quindi da una parte l'impressione di percepire *attualmente esseri ed avvenimenti reali,* e dall'altra la precisa consapevo-

(1) E' noto come il fenomeno stroboscopico possa essere realizzato nella sua forma piú semplice proiettando alternativamente su uno schermo due punti luminosi posti a una certa distanza l'uno dall'altro. Quando la periodicità è lenta, l'impressione corrisponde alla situazione obbiettiva e si vede successivamente apparire e sparire il primo punto in una zona determinata, poi il secondo in un'altra zona e cosí di seguito. Ma quando la cadenza aumenta di rapidità, sopravviene un momento in cui non si vede piú che un sol punto che eseguisce un movimento di va e vieni fra le due zone in questione. Il Michotte che da molti anni ormai si occupa dei fenomeni del moto apparente, e della fenomenologia della percezione, è particolarmente indicato alle indagini di tale specifico settore psicofisiologico. Egli sottolinea il fatto che contrariamente all'opinione ancora molto diffusa tra il grosso pubblico, codesta impressione di movimento non risulta dalla permanenza delle immagini retiniche. Quest'ultimo fenomeno interviene invece particolarmente per evitare lo sfarfallío delle immagini. Il movimento deve essere invece considerato una *forma percettiva* che si stabilisce spontaneamente ove si realizzino determinate combinazioni di eccitamenti sensoriali, e che, secondo la nota ipotesi di Wertheimer, corrisponderebbe a una sorta di corto circuito fra le zone del sistema nervoso sottoposte alle eccitazioni.

lezza che questo contatto avviene a una distanza psichica del tutto differente da quella dell'esistenza reale.

Una ipotesi assai suggestiva per giustificare tale apparente contraddizione si basa sul valore rafforzativo della illusione, prodotto — durante la situazione filmica — dalle condizioni emotive dello spettatore. La visione di un film scatena di solito numerose e possenti reazioni affettive, le quali tutte hanno, per sé stesse, un carattere immanente di realtà. La paura, il piacere, il sentimento del comico, la simpatia o l'antipatia, il disgusto o l'entusiasmo ispirati da tale o tal'altra azione, o da tale e tal'altro personaggio, sono *vissuti* realmente. Codeste emozioni sono strettamente collegate allo spettacolo visivo e sovratutto alla sua realtà apparente. E in piú interviene l'Enpatia, quel fenomeno cioè, noto agli psicologi e agli studiosi di estetica, per cui le emozioni dello spettatore vengono « proiettate » nelle persone che esso vede alla ribalta o sullo schermo (1).

Ecco quindi tracciato uno dei mezzi attraverso cui potrebbe effettuarsi — pur restando sul piano strettamente psicologico — la saldatura fra l'esistenza reale della vita quotidiana e l'esistenza illusoria dello schermo: per una sorta di processo circolare d'interazione reciproca, nel quale, l'immagine filmica determinando lo scatenarsi dei processi emotivi, si troverebbe infine, dalla stessa emozione, come consolidata e legittimata.

Definizioni psicologiche di "immagine„. — Poichè l'immagine costituisce la materia — e alcuni sostengono addirittura l'essenza — del film può riuscire di notevole interesse analizzare attraverso quali processi psicologici essa determini in noi l'emozione o vi corrisponda.

Attraverso le antiche e vivaci polemiche che l'argomento ha suscitato negli ultimi due secoli, nessuno ha mai potuto contestare l'esistenza delle immagini visive. Ognuno di noi, in condizioni normali, è in condizione di rappresentarsi piú o meno chiaramente il viso di un amico assente, il suo colorito, la tinta degli occhi e dei capelli. E se non si è in grado di riprodurre l'insieme dei tratti che compongono la sua fisonomia se ne possono sempre descrivere alcuni. Ma dal punto di vista strettamente terminologico la definizione di *immagine* è singolarmente equivoca e confusa. Il Meyerson (2) che si è occupato sistematicamente di tale problema, ne elenca sei principali:

(1) Molto interessante sarebbe, a questo riguardo, l'interpretazione della famosa esperienza di Pudovkin sul montaggio alternato. Pudovkin, come è noto, adoperò un primo piano dell'attore Mosjoukine con *espressione impassibile*, proiettandolo dopo averlo fatto precedere da una serie di fotogrammi rappresentanti un piatto di minestra, poi da una giovinetta morta entro una bara e finalmente d'un bimbo in atto di giuocare con un orsacchiotto di stoffa. Si osservò allora dalla quasi totalità degli spettatori che Mosjoukine aveva l'aria di guardare il piatto, la giovinetta o il bimbo, e che precisamente osservava il piatto con aria misteriosa, la giovinetta con dolore, e il bimbo con un sorriso luminoso. E tutte e tre le volte si trattava invece dello stesso fotogramma inespressivo.

(2) E. Meyerson, *Les Images*, sul « Nouveau Traité de Psycologie », Alcan, 1932.

1) *Immagine può essere l'esempio concreto che serve da modello, da illustrazione tipica o simbolica nel corso d'un ragionamento generalizzatore.*

2) *Si chiama anche immagine tutto quanto in arte e specialmente nelle arti del linguaggio è metafora, simbolo, espressione concreta. L'immagine, in questo caso serve ad evocare, a far sentire quanto è profondo, quanto non può essere espresso direttamente, od è ineffabile. In tal modo essa rende direttamente, intuitivamente sensibili stati di animo profondi, talvolta incoscienti* (1).

3) *Immagini vengono anche chiamati i fenomeni di persistenza sensoriale, come le immagini consecutive della retina. Si tratta in questo caso di un fenomeno puramente fisiologico.*

4) *Certi autori (Purkinje, Fechner) hanno descritto con il nome d'immagine* (Erinnerungsnachbild) *un fatto di memoria che si manifesta immediatamente dopo la percezione, ma nettamente distinto dalla immagine consecutiva. Le immagini immediate non seguono i movimenti oculari; non cambiano di grandezza secondo che siano proiettate piú o meno a distanza; proiettate su fondo bianco conservano il colore dell'oggetto che ha servito a provocarle, tutti caratteri che le distinguono dalle immagini consecutive.*

5) *La scuola dello Jaensch chiama col nome di immagini intuitive o immagini eidetiche* (subjective Anchauungsbilder) *dei fenomeni intermediari fra l'immagine e la percezione, o piú esattamente dei fatti che presenterebbero i caratteri misti della percezione, della sensazione reviviscente, della immagine immediata. Si tratterebbe, in altri termini di rappresentazioni mentali straordinariamente vivaci e colorite, indipendenti dalla volontà, vissute e sentite come estranee al corso ordinario dell'immaginazione, causa talvolta come d'un sentimento di fastidio. Caratteristiche della età giovanile, costituirebbero dei fatti ontogeneticamente anteriori alla immagine e alla percezione normale dell'adulto.*

6) *Un certo numero di autori riunisce la nostra definizione* 1 *e le percezioni* (2). *E molte sono le definizioni che si riferiscono a teorie generali della vita mentale, troppo lontane dal nostro punto di vista, perché qui possano essere solamente enunciate.* (3).

Per procedere in sede filmologica nella dimostrazione che ci preme, ci limiteremo a una semplice distinzione fra due ordini di realtà: l'immagine può essere semplicemente il dato sensoriale dell'organo visivo, cioè a dire la percezione diretta del mondo esterno nel suo

(1) Per la definizione di questo paritcolare tipo di immagine, vedi le penetranti analisi di H. Werner, *Die Ursprünge der Metapher*, Leipzig, Engelmann, 1919; *Die Ursprünge der Lyrik*, München, Reinhardt, 1924.

(2) E qui ci siamo limitati alle pure definizioni psicologiche. L'uso del termine immagine da parte dei filosofi è ancora piú vario e complicato. Lo Husserl dà, per es., tredici significati principali della parola *Vorstellung*, usata dai logici.

(3) Basti citare un semplice elenco di termini: se la parola immagine ha significato moltissimo per gli psicologi che abbiamo mentovato, altri ci sono che hanno parlato, volta a volta, di *fantasma, specie, vestigia, traccia, eco mentale, stato secondario, stato esterno, affezione, intuizione sensibile, idea sensibile, idea-imma-*

aspetto luminoso; oppure può essere la rappresentazione subiettiva che ci facciamo di questo mondo esterno al di fuori di ogni componente sensoriale. Questo secondo processo ci è consentito da quella particolare attività psichica che si chiama *immaginazione*. Possiamo quindi parlare di immagini *oggettive* quando queste siano fornite dalla vista che percepisce o di immagini *subbiettive* quando provengono dalla immaginazione creatrice. Si tratta dunque di due aspetti psicologici radicalmente diversi nella loro provenienza e natura e pertanto questi due fatti hanno un modo talmente simile di agganciarsi alla nostra coscienza affettiva, possono ridestare in noí in modo cosí vicino il sentimento e l'emozione, che non sempre la nostra coscienza è in condizione di differenziarli con piena sicurezza.

Il cinema che non contiene immagini di primo grado ma che piuttosto trasforma lo schermo in una immagine di immagini può rappresentare codesti due elementi: quadri reali del mondo obbiettivo, tali che sono percepiti dall'occhio, e creazioni irreali della nostra immaginazione. Si tratta dunque di un duplice cammino di cui esso si serve per suscitare la nostra emozione, due tastiere di cui dispone. Ci può dare le une o le altre, oppure può mescolarle, come si mescolano nella coscienza di ognuno di noi la realtà immediata, col riflesso del ricordo e la produzione propria del sogno.

D'altronde il mescolamento di tali processi non è che l'indice della stessa attività biologica della coscienza: essendo il pensiero l'espressione diretta o indiretta della attività psichica, soggetta ad un continuo dinamismo, è chiaro che uno sviluppo spontaneo dei fenomeni rappresentativi sia del tutto giustificabile. E in effetti, assai spesso ci accade di non riuscire a seguire le nostre stesse idee: un'immagine o una parola scatenano una attività psichica, che si dirige, in seguito, spontaneamente (1) e spontaneamente evolve o si esaurisce.

La duplice sorgente delle immagini. — La nostra vita psicologica funziona dunque simultaneamente a differenti livelli. In alto è la vita cosciente che lavora con le immagini obbiettive immediate of-

gine, immagine-ricordo, ricordo, immagine mentale, rappresentazione. Ognuno di tali termini si riferisce a teorie generali della vita mentale, in rapporto al particolare problema dell'immagine. Il Meyerson afferma addirittura che da questi termini si potrebbe estrapolare la curva dell'importanza dell'immagine nella storia della psicologia.

(1) La spontaneità dell'immaginazione è dunque una delle dimostrazioni della continua attività della coscienza. Notiamo intanto che nella maggior parte degli uomini il contenuto rappresentativo delle immagini è assai piú povero di quel che non sembri. Provate per esempio a evocare una immagine molto nota, e poi ad elencare i particolari in essa contenuti. La povertà di tali rievocazioni è sorprendente! Per rievocare i particolari, non basta richiamare una immagine, ma bisogna trasportarsi mentalmente nella situazione ch'essa suggerisce In tal modo l'immagine diventa il punto di partenza d'una serie di attività virtuali divergenti: i particolari scaturiscono allora in vista d'un particolare cómpito *anche simbolico* da assolvere. L'immagine quindi ha tanto maggiore importanza quanto maggiori sono le diverse condotte possibili che da essa è lecito derivare.

ferte dall'organo visivo, con le immagini-ricordo di realtà bene analizzate, con le immagini mentali di concetti intellettuali accuratamente elaborati, associando tutti codesti elementi in serie ordinate. Ma tale sintesi può anche rilasciarsi, e pur permanendo nei limiti coscienti, lasciare la porta aperta ai prodotti della immaginazione (1) L'Allendy (op. cit.) fa giustamente notare come sia sufficiente un minimo affievolirsi di tale sintesi mentale perché l'immaginazione si proietti sulla realtà al punto d'occultarla e di farla dimenticare.

La distinzione di questi due generi di immagine necessita di tutto il nostro sforzo di critica. Si può affermare che l'acquisizione piú preziosa dello sviluppo intellettuale umano consiste nella discriminazione del sogno e della realtà. Tale potere non è solamente il piú alto ma nello stesso tempo il piú fragile. Si ottunde il piú delle volte nei vecchi; è imperfetto nel bimbo, ed è sovente in difetto anche presso l'adulto piú normale.

Di fronte alla realtà e ai suoi molteplici aspetti, quindi, ogni individuo percepisce piú intensamente alcuni particolari e non è toccato da altri; ed è certo che tale selezione non sempre risulta da una scelta cosciente e deliberata; poiché, come sopra abbiamo detto, il suo dinamismo deriva in parte dalla incessante attività degli psichismi inferiori. Ogni immagine si trasforma contemporaneamente alla forza che l'ha determinata, si rivolge in questa o in quella direzione, e per questo solo fatto, accentua e moltiplica alcuni particolari e si allontana da altri che lascia in penombra.

Per concludere, è lecito affermare che nella costituzione di una immagine riemergono *tutte le metamorfosi* della vita affettiva e delle nostre convinzioni profonde.

Seguendo tale legge, alcuni elementi costitutivi si opacano, diventano vaghi ed insipidi; ci si aggancia involontariamente ad altre componenti che conservano, per cosí dire, la freschezza e che erano restate inesplorate, per trarle in primo piano. Questo — anche in sede percettiva — è il continuo processo della usura affettiva delle immagini che ne trasforma alcune in schemi inanimati, nel cosidetto « sfondo » ed altre invece condensa in « figure », che diventano determinanti del processo percettivo (2).

(1) Gli esperimenti sulla testimonianza hanno già da molti anni dimostrato quali incredibili deformazioni subisce un racconto, passando di bocca in bocca: si tratta il piú delle volte d'una trasmissione di immagine *subiettiva* determinata dal racconto del precedente relatore, e non il contenuto reale del racconto. Si tratta, in altri termini d'una incessante elaborazione della immagine-ricordo, con una aggiunta progressiva di elementi reali.

(2) Codesto giuoco di rapporti percettivi tra figura e sfondo non si riferisce soltanto al campo visivo, ma riguarda una condizione comune a qualsiasi percezione. Le percezioni visive furono, per altro, studiate in maniera piú approfondita a questo riguardo. Degne di menzione sono le indagini fondamentali di *Rubin, Visuell wahrgenommene Figuren,* Kopenhagen, 1915, di Koffka, *Psychologie der optischen Wahrnehmung* Berlin, 1920, e quelle italiane del Fabbro, *La fenomenologia della percezione,* Milano, 1941. Il Dalla Volta (*L'inversione dei rapporti di figura e sfondo nella prova di Rorschach,* Neopsichiatria, 1946) esami-

Le tre situazioni affettive. — Affermata come una legge generale dello psichismo umano codesta selezione operata dalla coscienza, resta a vedere come il giuoco delle immagini operi diversamente a seconda delle diverse situazioni affettive.

La loro distinzione è assai importante per la psicologia poiché spesso accade che lo sviluppo della nostra condotta sia determinato anziché dalla realtà che si impone intuitivamente, da quell'altra realtà che forma invece l'oggetto delle nostre credenze. Abbiamo citato le importanti osservazioni del Michotte (op. cit.) a tale riguardo. Esse sono tanto piú notevoli, in quanto tendono a non limitarsi al campo strettamente percettivo ma investono il problema piú generale dell'« atteggiamento » del soggetto (1).

nando la questione da un punto di vista particolare, ricorda tali ricerche secondo uno schema del Metelli (*Oggettualità, stratificazione e risalto nell'organizzazione percettiva di figura e di sfondo*, Milano, 1941):

1) La figura ha carattere oggettuale (di cosa), lo sfondo di materia senza forma. Cosí è caratteristica essenziale della figura di avere una forma, mentre non fa parte delle proprietà dello sfondo l'avere una forma.

2) La figura è localizzata davanti allo sfondo, che, fenomenologicamente, si continua dietro la figura. La linea che segna il limite fra le due zone (contorno, profilo), menre appartiene alla zona vissuta come figura, non adempie alla stessa funzione rispetto alla zona vissuta come sfondo.

3) La figura domina nel campo visivo; noi generalmente abbiamo a che fare con essa, non con lo sfondo. Da ciò deriva che le comunicazioni spontanee di chi osserva si riferiscono alla figura, non allo sfondo, del quale può essere difficile ottenere dati descrittivi. Ne deriva inoltre la maggiore ricchezza, vivacità e risalto della figura.

Il rapporto di figura-sfondo corrisponde in linea generale ad una organizzazione stabile: tuttavia una stessa zona obbiettiva può, in determinate situazioni, essere vissuta come figura o come sfondo.

Con speciali artifici si possono ottenere organizzazioni in cui le zone che dapprima appaiono come sfondo possono diventare figura e viceversa. In queste figure ambigue di solito una organizzazione è piú stabile, potendosi, per gradi, giungere ad organizzazioni che possono essere invertite soltanto con difficoltà. Entrano in questo novero le situazioni di quei giuochi da bambini che sono denominati « figure nascoste ». In questi casi, come è noto, viene presentato un disegno nel quale si vedono alcune figure e viene chiesto di cercare nuove figure, che sono raffigurate nel disegno stesso, ma non sono direttamente visibili da chi osserva.

Nel campo della percezione filmica, il dinamismo estrinseco dell'immagine complica indubbiamente tali rapporti e manca ancora un contributo sperimentale che chiarisca il fenomeno descritto da Rubin e Koffka nel suo adeguarsi alla nuova situazione percettiva.

(1) Non sarà inutile insistere nella decisiva affermazione che in questo tipo di ricerche, piú che non l'indagine limitata ad un settore ristretto della fenomenologia percettiva interessino l'atteggiamento o le modifiche della intera personalità del soggetto, in cui l'elemento individuale e non i suoi fondamenti psicofisiologici costituiscono il principio unificatore e totalizzatore.

Il limite appunto delle osservazioni sperimentali che, ai nostri giorni si vanno facendo qua e là nei vari laboratori di psicologia, mi sembra consistere appunto nell'eccessivo peso conferito a quello che Gemelli e Zunini definiscono « materiale remoto della personalità » e cioè ai suoi fattori e fondamenti fisiologici.

L'enorme complessità e ricchezza della persona umana, con la sua possibilità di svincolarsi dalle condizioni concrete, con l'impiego di atti intellettuali che sfuggono a ogni condizione spazio-temporale, con la capacità di formulare con-

Il caso del cinema e della immagine filmica è caratteristico a questo riguardo, poichè evidentemente il nostro atteggiamento globale in rapporto al film è *quello di una convinzione di irrealtà, a scapito della realtà apparente degli avvenimenti rappresentati.*

Ma per meglio esemplificare questa situazione ultima è d'uopo arrestarsi brevemente su alcune tipiche condizioni della nostra esistenza normale in cui si effettua il processo di selezione delle immagini.

1) Il primo di questi atteggiamenti è quello *realista* (1): quando trascorriamo per una strada, ci preoccupiamo sovratutto del contenuto materiale della nostra azione, del risultato che avrà esteriormente nelle cose; quel tale gesto ci farà urtare od evitare un passante, quell'altro ci spingerà lontano da un'automobile ecc. Nella percezione degli uomini che ci circondano, questi inizi d'azione rivestono una importanza considerevole. Uno dei nostri simili resta per noi un uomo, una donna o un bimbo, un amico o un nemico.

2) A questo gruppo di atteggiamenti e di reazioni secondarie che definiscono la situazione realistà, se ne oppongono altri, corrispondenti allo stato *spettacolare*. In questo, una parte considerevole dei nostri atti secondari è scomparsa. Abbiamo abbandonato le tendenze che hanno rapporto con la buona esecuzione materiale della nostra passeggiata. Non ci prepariamo ad evitare l'urto con i passanti né a salutare un conoscente; mà abbiamo conservato l'ultimo gruppo di azioni secondarie, siamo pronti a dividere i sentimenti del pubblico, ad applaudire o a fischiare con lui. L'atteggiamento spettacolare è una azione le cui parti secondarie sono incomplete e ridotte ad alcune condotte sociali e personali. Un tale atteggiamento esclude l'identificazione. Ridotto, il controllo si mantiene. Si resta in guardia, a distànza. La funzione del reale, lungi dall'affievolirsi, vi si arricchisce e si complica; la coscienza dell'*oggetto* permane. La coscienza spettatrice si presta senza concedersi. Il riso e le lacrime, in teatro, negano l'identificazione.

3) La terza condizione, quella determinata dalla immagine filmica è diversa da ciascuna delle due precedenti. L'atteggiamento di credenza alla non-realtà degli oggetti percepiti, per continuo che sia in potenza, non si mostra costante. Talvolta predomina, invece, la impressione del reale. E' noto l'esempio degli spettatori che reagiscono quando, per l'artificio della visione in rilievo, si mostri loro una pompa in atto di inondare la sala. Ed anche durante una proiezione ordinaria è indubbio che la realtà apparente si impone in certi momenti in maniera assoluta; e sarebbe quindi di grande interesse determinare — nel corso del film — la causa di codeste oscillazioni fra *credenza* e *impressione*, nella coscienza degli spettatori.

cetti generali ed astratti, ci impone di non ricadere in nessuna delle antinomie del positivismo, e di non limitarci — specie a livello di un fatto percettivamente cosí complesso come è quello cinematografico — alle sole modifiche funzionali o morfologiche dell'organo di senso.

(1) P. Janet, *De l'angoisse à l'éxtase*, Paris, Alcan.

L'atteggiamento o meglio lo stato filmico, esclude dunque ogni complicità. E a malapena si tratta di un atteggiamento. Non c'è piú diffidenza, malgrado si sia coscienti dell'artifizio. O almeno si è infinitamente meno diffidenti che non nella condizione spettacolare. Innanzi allo schermo illuminato, immerso nella solitudine buia della sala, lo spettatore rinunzia in maniera assai piú evidente che non a teatro ai suoi poteri di critica.

E' evidente che l'analisi di tale condizione debba servirsi in maniera efficace del metodo introspettivo: e dobbiamo al Gemelli uno studio nel quale lo psicologo di Milano ha particolarmente messo in evidenza la utilità di questa tecnica (1).

« In varie riprese — scrive l'A. — sono entrato in una sala cinematografica col proposito deliberato di resistere al fascino esercitato dalla proiezione; di conservar vigile e acuto il controllo su me stesso, d'esercitare i poteri di critica; in una parola di mantenere ai confronti del film, tutta intera la mia personalità. Tale esperienza l'ho ripetuta con proiezioni di interesse, di genere e contenuto differenti, accompagnati o no da commento musicale...

« Ho invariabilmente constatato che i poteri di resistenza vanno gradualmente affievolendosi, e, fino a farmi trascurare, a un certo momento, completamente il compito che mi ero prefisso per immergermi del tutto, a mia insaputa, nel dramma...

« Ho notato questo anche nel caso di film in cui l'interesse era artificialmente ridotto al minimo; poiché, separando dei frammenti di pellicola erano state artificialmente create contraddizioni e assurdità, e il filo degli avvenimenti era di una tale tenuità, da rassomigliare al flusso dei sogni che si succedono senza concatenazione chiara e precisa. Sono quindi giunto alla seguente conclusione:

« *L'interesse suscitato dal film è simile all'interesse dei sogni e la spiegazione psicologica della nostra condotta innanzi allo schermo ci dimostra che ci comportiamo come nello stato onirico* ».

Stato filmico, coscienza onirica, leggi affettive della associazione delle immagini. — Questo confronto che il Gemelli ha proposto, oltre dieci anni or sono, nella definizione dello stato filmico, mantiene ancora oggi intatta la sua validità, e non si possono che confermare la piú gran parte delle acute notazioni incluse nel saggio citato. E infatti l'ottundimento della coscienza vigile, il progressivo attenuarsi e svanire degli eccitamenti percettivi, e sovratutto il prevalere delle determinanti affettive nella associazione delle immagini apparentano in maniera irrefutabile le condizioni del sogno a quelle dello stato filmico.

In ambedue, quell'equilibrio fra percezioni e rappresentazioni, fra immagini di primo e di secondo grado, cui abbiamo accennato all'inizio tende a spezzarsi del tutto. Il cosidetto meccanismo riduttore del-

(1) A. Gemelli, *Intérêt des projections cinématographiques*, Journal de Psych., 1928.

le rappresentazioni svanisce: queste ultime sembrano acquistare il colorito e il rilievo della realtà effettiva: le immagini si sviluppano, si fondono, si inseguono, si richiamano l'una con l'altra. Dal fondo della coscienza dove erano cadute, come testimonianze e ricordi, ad un tempo, degli avvenimenti trascorsi, oppure tracce recenti delle esperienze della vita giornaliera, tali immagini invadono allora tutta la nostra vita psichica; il subconscio predomina con tutta la sua forza; ci sentiamo immersi in una corrente che ci impone una condotta passiva e irrevocabile.

Non ci stancheremo di ricordare come, a riguardo delle immagini, tale duplice influsso della coscienza e delle sfere piú oscure della personalità intervenga ugualmente *in ogni atto della nostra vita psichica;* solo che — nel sogno e nello stato filmico — con sempre maggiore vigore bisogna discendere alle determinanti affettive, spesso inconsapevoli, per giustificare i motivi apparentemente incoerenti della immaginazione.

E' noto come lo studio di tali motivi trovi nel sogno la condizione più propizia, poiché appunto nella condizione onirica tali leggi entrano in azione con particolare risalto. La *Verdichtung*, o condensazione, per esempio ne è una delle piú evidenti: le immagini, per suo effetto, non solo tendono a giustapporsi ma a combinarsi. Freud considerava anzi tale combinazione come la regola stessa del sogno: una combinazione talmente intima da richiedere notevoli sforzi onde sceverarne gli elementi costitutivi. Di questo tipo sono quegli strani paesaggi del sogno, che crediamo riconoscere e che non abbiamo mai visti, ma che sono formati dall'amalgama di svariati paesaggi, intravisti nella esistenza quotidiana. Mai come nel caso di codeste immagini sarà stata vera la definizione di Amiel « Un paesaggio è uno stato d'animo ». Allo stesso modo svariati personaggi possono amalgamarsi in uno solo, in seguito ad una impressione comune che ognuno di essi può aver suscitata in noi (1). Da ciò deriva, sul piano onirico,

(1) Grande importanza a riguardo rivestono le « immagini collettive » descritte dal Ponzo, *Bianco e Nero*, n. 8, 1948. Codesti stereotipi sono fondamentali per giustificare alcune determinanti della creazione del « tipo » cinematografico nel continuo processo di *mitificazione* che si verifica sullo schermo: come dice eccellentemente Malraux « una star non è una attrice che fa del cinema. E' una persona capace d'un minimo di talento drammatico, *il cui volto simboleggia un istinto collettivo* ».

La Dietrich non è un'attrice come Sarah Barnhardt, è un mito come Niobe; Gabin è molto più vicino a Prometeo che non a Talma. I Greci avevano dotato i loro istinti di vaghe biografie; così fanno gli uomini del nostro tempo, che inventano per i loro istinti, delle storie successive, come i creatori di miti inventarono una dopo l'altra le fatiche d'Ercole. La differenza fra l'attore di teatro e la stella cinematografica è che un grande attore è un uomo capace d'incarnare un gran numero di ruoli differenti; e la stella cinematografica è una donna capace di far nascere nel pubblico — per il tramite dell'immagine — il più gran numero di emozioni convergenti, poiché un altro carattere importante di tale « immagine condensata » è la sua polivalenza. Una volta che codesta immagine mitica dell'eroe si sarà imposta, la sua stessa realtà potrà corrispondere alle differenti realtà psicologiche.

il sentimento frequente d'aver sognato una persona o un oggetto « che pure non era affatto quella persona o quell'oggetto » Allo stesso modo si possono giustificare i protocolli introspettivi che parlando di Gabin, o di Wallace Beery riferiscono con singolare concordanza « era come se quel personaggio mai visto io lo conoscessi benissimo ».

La « condensazione » del tipo filmico appartiene alle durevoli; mentre quelle del sogno sono nella maggior parte dei casi, istantanee. Sul particolare carattere di fissità e di permanenza di tali immagini stereotipe agisce naturalmente il ripetersi di emozioni e di sentimenti convergenti nel corso della vita normale. Le condensazioni che conducono, per es. alla genesi degli eroi cinematografici, sono appunto di codesta natura; e uno dei piú interessanti compiti della filmologia potrebbe essere appunto nello sceverare il motivo per cui un determinato « tipo » incarna, in un determinato momento della storia del costume, il maggior numero di sollecitazioni collettive inconscie.

E' evidente che in un processo come la condensazione predomini piú che mai la pura illogicità. Astrazioni, conclusioni, deduzioni logiche non hanno nessun diritto d'intervento. I fatti si succedono ai fatti, le scene alle scene, e queste debbono racchiudere in se stesse la loro spiegazione. E poiché la condensazione non è solo spaziale, ma anche cronologica la analogia tra situazione filmica ed onirica diventa ancora una volta legittima e palese nell'uno e nell'altro caso.

Transfert e simbolismo nella immagine filmica. — Ma un punto in cui si rivela davvero sorprendente l'analogia tra i due stati è quello riferentesi al cosidetto fenomeno del « transfert », cioè alla particolare condizione associativa per cui il sentimento o l'emozione vengono distaccati dal loro oggetto principale e riferiti ad immagini accessorie. E' il processo che presiede alla formazione del simbolo.

Secondo questa distinzione (che oggi viene praticamente accettata da tutte le scuole psicologiche, dagli studi ormai trentennali del Delacroix, fino ai recenti del Piaget) il pensiero simbolico si distingue nettamente da quello razionale, di cui sarebbero strumenti appunto i segni. Essendo di derivazione convenzionale, e quindi suscettibile di generalizzazione e di astrazione, il sistema dei segni consente la formazione del pensiero razionale. Invece il sistema dei simboli, che è praticamente inefficace per l'espressione del pensiero impersonale, è il tipico linguaggio affettivo, quello dei sentimenti e delle esperienze vissute.

Il linguaggio simbolico riveste una importanza notevole nella genesi della immagine, tanto nella condizione onirica quanto in quella filmica; e il fenomeno del « transfert » ne segna la validità decisiva.

Si sarebbe tentati di credere che il simbolismo possa considerarsi il frutto d'una intelligenza avvertita e d'un senso critico rigoroso, ma non è cosí.

Il simbolismo è un processo psicologico incosciente, primitivo, rudimentale, che predomina nelle forme piú elementari del pensiero,

nell'uomo primitivo, nel bambino, nel sognatore. E questo si spiega tenendo presente quanto si è detto, e cioè che il raccostamento simbolico deriva da una identità del sentimento provato e non da una corrispondenza logica. Esso procede per raccostamento di emozioni simili, ognuna collegata ad una immagine. Da questo deriva il fatto notevole, che l'immagine simbolica può agire sulla nostra disposizione affettiva, ridestare in noi sentimenti intensissimi, senza che sul piano cosciente si abbia il piú lontano sospetto del suo significato.

Ora se nel sogno l'emozione richiama l'immagine e la elabora, nello stato filmico si produce il processo inverso poiché l'immagine percepita, scelta in mezzo a innumerevoli particolari, può suscitare piú o meno profondamente, al di fuori d'ogni intervento cosciente, l'emozione.

Ribot, parlando del processo di simbolizzazione ricorda il culto che dalla persona del re si trasferisce, al trono, allo scettro, agli elementi del suo potere; fino al punto d'aversi talvolta l'oblío totale del punto di partenza: il culto della reliquia non si aggiunge piú ma si sostituisce al culto del santo; i riti religiosi, gli usi del folklore, abbondano in esempi di tali sostituzioni e la stessa nostra esistenza quotidiana ne dimostra continuamente.

Le preferenze immotivate per certi fiori, per certi colori, derivano sovente da codesti trasferimenti emotivi occasionali che si sono cristallizzati, e che si riproducono in maniera stereotipa, senza che la nostra coscienza ne abbia consapevolezza. Questo ci dà la chiave delle ragioni per cui ognuno ama circondarsi talvolta di determinati simboli, poiché l'emozione provocata da certe immagini può alimentare, secondo un meccanismo oscuro ed ancora quasi del tutto ignorato, grandi conseguenze psicologiche.

Nella situazione filmica, tale processo emotivo delle immagini simboliche si verifica sovratutto con l'impiego del cosidetto *materiale plastico*, nella selezione, cioè di un materiale visivo e fotografabile il quale attui, nei suoi sviluppi *e nella sua significazione* il soggetto cinematografico.

Tale definizione però ha sofferto, fino dalle origini, d'un mancato chiarimento che deriva appunto dal confondere il valore diretto della immagine col suo significato simbolico. Molto chiara è la definizione di Pudovkin (1): «un efficace materiale plastico, pur essendo e rimanendo qualcosa di oggettivo che non necessita di alcuna spiegazione, deve contenere in se stesso un valore allusivo che lo sorpassi», dove è chiaramente intravista l'ambivalenza espressiva della immagine filmica.

Dalla corretta impostazione di questo linguaggio i cineasti han potuto ricavare la seguente importantissima regola: nella elaborazione di ogni particolare si deve badare con attenzione alla espressione ottica creativa, poiché di ogni idea e di ogni concetto esistono centinaia di possibilità espressive. Se il compito del regista è quello di

(1) *Film e fonofilm*, Le Edizioni d'Italia, 1935.

scegliere le piú chiare e le piú immediatamedte comprensibili, quando si tratta di rendere il carattere dei personaggi dell'azione si deve presentarli per mezzo di qualche azione o di qualche gesto che li metta sotto il punto di vista voluto. Ora, per il duplice valore della immagine, la scelta degli elementi simbolici può avvenire contemporaneamente allo svolgimento *palese* del racconto.

Per esempio nel famoso film di Epstein *Coeur fidèle*, si assiste, a un certo punto, all'episodio che ci mostra una donna divisa tra due uomini, colui che ama, ed un altro che è obbligata a subire. La donna si trova in una specie di luna-park, su una piattaforma che ruota in cerchio, e durante tale movimento, gli oggetti le sfilano dinnanzi, producendo una sensazione di vertigine. Qui l'inquadratura diventa soggettiva: la donna vede come in una sorta di nebbia codesto turbinío delle cose. Ora ecco fra i mille particolari capaci d'attrarre la sua attenzione, ve ne è uno che assume una importanza preminente: sono i personaggi mobili dell'organetto di Barberia posti al centro della piattaforma: una donna che batte ritmicamente su una campana; da una parte e dall'altra un uomo, che fanno la stessa cosa e questi due uomini guardano alternativamente la donna. Ora sarebbe assai inverosimile che la donna, in quelle condizioni, potesse pensare coscientemente d'essere anche lei divisa tra due uomini, e che questi tre personaggi, in abito da cerimonia, in atto di suonar le campane, esprimessero simbolicamente una festa nuziale. Ma l'immagine le si impone, in virtú di oscure corrispondenze con lo stato d'animo. Allo stesso modo la grande massa degli spettatori, durante la proiezione di questo film, non è probabilmente in grado di analizzare il simbolismo della immagine; ma non è meno certo che attraverso la figurazione medesima il linguaggio della analogia riesca a commuoverli profondamente.

E non è da meravigliarsi per il fatto che le corrispondenze fra la immagine simbolica e il sentimento operino completamente nelle zone incoscienti poiché è stato possibile cogliere la genesi di tale processo in forma addirittura sperimentale, da qualche studioso come il Silberer (1). Nel suo studio sulla formazione dei simboli, il Silberer ha cercato di descrivere il punto preciso nel quale, in istato di dormiveglia, il pensiero abbandona la sua struttura coerente e logica per trasformarsi nel simbolismo figurativo. Osservando allora che le prime immagini apparse prolungano spesso l'ultima idea cosciente e la traducono simbolicamente, questo autore ha tentato di realizzare sperimentalmente il fenomeno obbligando se stesso a concentrare il suo pensiero su un problema scelto in anticipo e di svegliarsi per notare le immagini comparse dopo che il sogno l'aveva sorpreso nella sua meditazione. Esempi di tale specie sono raccolti da una casistica ormai tanto numerosa, che si può ben considerare fondato il modo della loro spiegazione genetica. Avremmo cosí un passaggio graduale, nel sogno, tra l'astrazione e l'immagine che rientrerebbe nei normali pro-

(1) H. Silberer, *Ueber Symbolbildung*, Janrb. Psychoan. Ges., 1931.

cessi del pensiero; poichè il simbolismo in tal caso dimostrerebbe da una parte la continuità del passato nel presente, e dall'altra la funzionalità del processo allegorico.

Questo passaggio tra astrazione e allegoria, se passiamo dallo stato onirico a quello filmico è visibile nei rapporti «funzionali» che legano in taluni registi (come per es. Pabst, Murnau, Dupont, Dreyer ecc.) i protagonisti all'ambiente.

Dal punto di vista figurativo dell'immagine si può riscontrare tra scenografia, materiale plastico e personaggio la stessa alternanza degli elementi astratti e concreti di cui abbiamo parlato a proposito degli esperimenti di Silberer sul dormiveglia; come si può invece riscontrare (per es. tipico il caso del *Traditore* di Ford) tra ambiente e personaggio una semplice aderenza, un parallelismo interiore ed esteriore.

Nel caso in cui predomini lo studio psicologico del personaggio, le immagini del materiale plastico e della scenografia avranno uno scarso valore simbolico, il dramma e le cause del dramma saranno tutte contenute nella misura degli animi umani posti ad agire in ambienti che si offrono come supporto essenziale alle azioni, ricevendole in sé senza influire su di esse e senza riceverne influssi di sorta. In altri casi invece può accadere che il regista crei tra il personaggio e il materiale plastico uno slittamento continuo, come un contrappunto di elementi razionali e simbolici che si riaccosta perfettamente a quel passaggio dalla veglia al sogno di cui parla Silberer.

I film di questo tipo (per es. *Falena* di Frantishek Chap, *Notturno* di Machaty ecc.) a essenza simbolica, nei quali cioè il materiale plastico riassume in sé i valori spirituali del personaggio e del dramma, hanno una particolare tonalità affettiva, suscitano cioè nello spettatore una sorta molto definita di inquietitudine, che credo senz'altro di poter ricondurre, allo stato di disagio inerente ai continui trapassi fra livello onirico-simbolico della immaginazione e quello logico-intellettivo.

Una riprova di tale affermazione si può trovare nel fatto che i cosidetti film *astratti*, i quali sono costituiti da mere successioni alogiche e irrazionali di immagini, non impongono allo spettatore in nessun modo la fatica degli altri ad essenza simbolica; ed egualmente si verifica per quelli, cui si è prima accennato, che potremmo definire l'antitesi del film astratto, e cioè i film a carattere psicologico-deduttivo. In ognuno dei due suddetti tipi di pellicola la coscienza dello spettatore adotta una diversa unità di misura: nel primo si adeguerà totalmente allo stato del sogno e seguirà il flusso delle immagini nella totale anarchia delle associazioni oniriche; nel secondo centrando la propria attenzione sui rapporti causali-deduttivi nella condotta del personaggio si allontanerà totalmente dalla esigenza simbolica.

L'unione, invece, dei due diversi linguaggi, con la necessità, per la coscienza, di ripercorrere continuamente i due diversi gradini della allegoria e della verosimiglianza crea quel particolare disagio

che preclude alla maggioranza degli spettatori di distribuire la propria attenzione in una possibilità di adeguamento e di comprensione. Naturalmente un tale discorso è valido nei suoi termini assoluti, poiché non esiste film nel quale i due tipi di linguaggio siano *unicamente* adoperati, ma sovratutto per il fatto che la psicologia moderna ha respinto l'antico presupposto che « i sentimenti », la collera, l'odio, l'amore siano solamente realtà interiori, accessibili a un solo testimonio, colui che li vive. Si riteneva appunto dagli psicologi precedenti, non esser possibile cogliere — dal di fuori — altro che i *segni* corporei della paura o della collera o della gioia.

Se cerco di studiare l'odio o l'amore attraverso la pura osservazione interiore, trovo invece pochissimo da descrivere; mentre se non mi accontento di coincidere col mio sentimento, se riesco a studiarlo come un comportamento, come una certa modificazione dei miei rapporti con gli altri e col mondo, se sono in grado di pensarlo come penso il comportamento di un'altra persona di cui mi trovo ad essere testimonio; allora soltanto posso giungere a risultati definitivi di comprensione.

In tal modo, anche nel comportamento è insito come una sorta di simbolismo; e la stessa immagine dell'uomo che agisce possiede *in sé stessa,* nei suoi gesti medesimi la sfumatura qualitativa e irripetibile dei propri assoluti.

Kant dice molto profondamente che nella conoscenza l'immaginazione lavora a profitto dell'intelletto, mentre nell'arte l'intelletto lavora a vantaggio dell'immaginazione. Cioè a dire: l'idea o i fatti prosaici non esistono che per dare al creatore l'occasione di procurar loro dei simboli sensibili. Il miracolo della immagine filmica — rispetto a ogni altro linguaggio figurativo — sarebbe dunque questo: di poter essere non solo allusione ad idee già formate e acquisite, ma, fuori d'ogni determinismo temporale e spaziale, insieme realtà estetica ed emblema psicologico.

Enrico Fulchignoni

Le développement de l'éducation visuelle en Angleterre

Monsieur le Président, Messieurs,

Vous m'avez demandé de vous donner un aperçu général de l'emploie fait actuellement en Angleterre du film didactique et de l'organisation que nous avons créé pour faire face aux besoins de nos écoles et d'assister à l'épanouissement général de l'instruction visuelle. Nous apprécions fort bien l'honneur que vous nous faites en nous invitant d'assister à ce Congrès et j'ai grand plaisir de vous entretenir de notre travail au point de vue film didactique et film de spectacle pour enfants.

Le film comme moyen d'instruction prit son essor en Angleterre pendant la guerre, surtout à l'armée, à la marine et au R.A.F. En plus, un service central fut organisé au Ministry of Information chargé de la production de films documentaires. Ce service est financé par le Gouvernement et se charge soit de films d'information soit de films de propagande pour tous les départements gouvernementaux.

En 1944 notre Ministry of Education a signalé l'intérêt qu'il portait à ce moyen d'instruction en subventionnant à titre experimental huit films educatifs. On a choisi des sujets de caractère culturel tel *The History of Writing, Instruments of the Orchestra, Houses in History, The Development of the Wool Trade.* Tous ces thèmes sont présentés sous trois aspects visuels différents: le film, le filmstrip et l'image statique, qui tous trois permettent de comparer la valeur relative de ces moyens d'instructions. On a designé cet ensemble par le nom « Visual Unit ».

Pour apprécier à quel point ce pas fut revolutionaire, il faut se rendre conte que notre Ministère n'inscrit pas les livres d'instruction au programme dans nos écoles. Les professeurs et les Local Education Authorities dans chaque region sont libres à faire leur propre choix. Ce fut donc à titre experimental que nous avons pu choisir ces films et controler la façon de leur presentation visuelle.

Mais depuis 1944 non seulement la choix de thèmes de films, mais aussi l'organisation générale de l'instruction visuelle a été bien étendue. En 1946, le National Committee for Visual Aids fut constitué. Ce Comité tiré des Local Education Authorities et des Associations de Professeurs a pour objet de formuler la politique visuelle en Angleterre et au pays de Galles. Ainsi aujourd'hui tout professeur a le droit de soumettre ses idées et ses projets à ce comité directeur. En plus, ce

comité reste indépendent du Ministère et les finances proviennent des Local Education Authorities.

Au début ce fut notre tâche au Ministère de prévoir à la mise en production du programme formulé par ce comité. On travaille actuellement à celui de l'année passée et il y a en cours une cinquantine de films dont la moitié financé par nous. Nous avons toujours eu le soin d'encourager la production commerciale des films didactiques et pour arriver à ce bout, il fallait veiller aux questions telles que la provision d'appareils et l'organisation de la distribution de films aux écoles. Il fallait également rapprocher les directeurs de films des professeurs d'écoles. Dans le passé tous deux se plaignaient; d'une part le metteur en scène ne savait pas ce que désirait le professeur et d'autre part le professeur n'avait pas l'occasion de faire comprendre son point de vue. Aujourd'hui le National Committee choisit un professeur et le charge de travailler en rapport direct avec le metteur en scène. C'est à lui à donner les conseils pédagogiques sur le contenu du film et c'est au directeur et metteur en scène de traduire cette pensée en images filmiques.

Au courant de l'année 1947 nous nous sommes aperçus que pour prévoir d'une manière suffisante soit à la provision d'appareils dans nos écoles, soit à la distribution de films, il fallait créer encore une organisation, et nous avons fondé « The Educational Foundation for Visual Aids ». Celui-ci est subventionné par un prêt du Trésor et toute bénéfice — si bénéfice il y en a — est destiné à l'étude et à l'épanouissement de cette méthode d'instruction dans nos écoles. Ainsi le travail du National Committee est completé par celui du Educational Foundation. Celui-ci s'occupe surtout des questions pratiques tels que la mise en production, la distribution de films, l'approvisionement d'appareils et l'établissement de bibliothèques régionales et locales de films, tandis que celui-là s'occupe tout premièrement du choix de thèmes et de l'usage qu'on en fera dans les écoles.

A l'avenir comme dans le passé, le Ministère aura la responsabilité de prévoir aux films experimentaux et aux films de valeur scientifique. A ce titre nous sommes en train actuellement de faire un film d'enseignement de la langue française et d'autres films d'enseignement de la langue anglaise destinés aux travailleurs étrangers qu'on a fait entrer en Angleterre depuis la guerre.

En terminant ce bref resumé, je voudrais dire un mot sur la question de recherche. Jusqu'ici nous nous sommes occupés surtout de questions pratiques d'organisation mais en même temps nous nous sommes aperçus d'un grand besoin de savoir bien d'avantage sur l'influence morale du cinéma sur les enfants. Nous nous rendons compte que nous avons mis une arme d'une puissance inconnue entre les mains des professeurs. Nous nous rendons compte que ce moyen d'instruction peut être bien salutaire mais comme toute arme dangereuse, il faut savoir le manier. Pour l'instant la pratique nous manque et l'enseignement par des moyens visuels ne fait que commencer tant pour les enfants que pour les universitaires. Nous attendons maintenant

qu'une recherche scientifique soit montée pour qu'on se rend mieux compte des meilleurs moyens de se servir de cette méthode d'instruction.

D'ailleurs, ce n'est pas seulement les films didactiques qui nous interessent à ce point de vue mais aussi les films de spectacle et entre autres les films de spectacles destinés à l'usage des enfants. Par suite des demandes provenant en premier lieu des organisations qui s'interessent à l'enseignement, nous sommes en train de faire une enquête sur ce sujet. Cette enquête est montée par le Ministry of Education, The Home Office et The Scottish Department of Education (1). Nous constatons qu'on a fait quelques investigations par ici et par là mais on n'a pas encore entrepris de recherche vraiment scientifique. Quand le rapport de ce comité sera publié, il y aura peut être les indications par oú il faut commencer et l'étendu de la recherche qu'il y a faire.

Je sais que cette question intéresse tout particulièrement le groupe international de filmologie et je souhaite qu'il y aura le plus rapidement possible entre les pays differents des échanges de vues et des échanges de renseignements à ce sujet.

Renée Marcousé

(1) Terms of reference:

The Home Secretary, the Secretary of State for Scotland and the Minister of Education have appointed a Committee to consider and report upon:

a) the effects of attendance at the cinema on children under the age of 16 with special reference to attendance at children's cinema clubs.

b) whether, in the light of these effects, any modification is desirable in the existing system of film classification the existing position with regard to the admission of children to cinemas, or in the organisation, conduct and management of children's cinema clubs.

Comunicazioni

La rappresentazione delle emozioni sullo schermo

Molti sono i contributi che uno studio delle situazioni che si creano nella rappresentazione cinematografica può arrecare ad una migliore interpretazione di certi aspetti della vita psichica e per questo ogni cultore delle scienze psicologiche non può non rallegrarsi dello svilupparsi di una « filmologia » come scienza o come disciplina integrativa di altre scienze.

Fra gli argomenti che gli psicologi studiano con maggiore attenzione, il problema della vita emotiva riveste una particolarissima importanza anche perché investe insieme strutture somatiche e strutture propriamente psichiche ed assume spesso una manifestazione in gran parte esteriorizzata che il teatro, ma sopratutto il cinema, ci permettono di rilevare in particolari condizioni che si potrebbero dire sperimentali, con tutti i vantaggi che la sperimentazione può offrire, cioè la mimica espressiva. L'affermarsi di talune concezioni moderne sulla vita emotiva ha sempre maggiormente messa in risalto l'importanza della espressione delle emozioni e già Darwin in una sua celebre opera rilevava la tipologia ed il significato di essa. Diderot pose il problema da un punto di vista artistico-teatrale enunciando il suo famoso « paradosso » la cui posizione fu in sede psicologica presa in esame dal formulatore di una delle piú note teorie sulla vita emotiva, cioè da W. James, nonché, con speciale attenzione, da A. Binet, il quale interrogò vari attori con risultati abbastanza controversi.

Allo scópo di indagare sulla reale situazione emotiva nell'attore di prosa che « recita » una certa emozione abbiamo da tempo intrapreso in collaborazione con S. Vignoli una serie di ricerche di cui è stato riferito altrove e fra le quali figurava il seguente questionario, sottoposto a parecchi attori, molti dei quali ricchi di esperienze cinematografiche oltre che teatrali.

1) Se il rappresentare mimicamente una determinata emozione viene a porre l'attore in una situazione somatica identica a quella provata nell'emozione corrispondente (ad esempio, nella collera prova l'aumentare delle pulsazioni, calore alle tempie ed alle mani, etc., come nella vita?).

2) Se sí, che sforzo gli occorre per vincere ed interrompere quel determinato stato? Come avviene il passaggio brusco dalla rappresentazione dell'emozione all'espressione sorridente con cui riceve l'applauso?

3) Se durante la rappresentazione di stati emotivi ha la possibilità di sdoppiamento. Fino a che punto riesce a sdoppiarsi, se riesce, ed è al tempo stesso sé che controlla ed il personaggio che vive sulla scena.

4) Se nelle emozioni reali conserva la coscienza della propria mimica ed è portato a controllarsi.

5) Se in genere ritiene che il fatto di essere attore abbia influenza, sia pur negativa, sulle sue emozioni reali.

6) Se ritiene che la mimica abbia una importanza decisiva nella rappresentazione dell'emozione.

7) Quali elementi ritiene fondamentali per il successo della rappresentazione delle emozioni.

8) Se c'è divergenza tra l'interpretazione che darebbe e quella che è costretto a dare per appagare il pubblico. Ossia, vivere il personaggio per sé è diverso dal farlo vivere per gli altri?

9) Qual'è il rapporto tra intensità e durata delle rappresentazioni emotive? L'attore si stanca piú quando rappresenta o quando prova una emozione?

10) Dimentica di non essere il personaggio, nei momenti piú salienti? A lungo? O non lo dimentica mai?

I risultati ottenuti per mezzo del suddetto questionario presentano un duplice interesse, per lo psicologo che studia i fatti della vita emotiva come per chi si occupa del teatro e della personalità degli attori, anche da un punto di vista artistico. Tali risultati non possono ora neppure essere semplicemente riassunti qui, tanto sono molteplici e densi di interesse: ci preme soltanto rilevare il contributo che gli studi filmologici possono arrecare alla soluzione di certi problemi di psicologia generale come quello della espressione delle emozioni.

Da un punto di vista che diremo tecnico, sia le nostre indagini come osservazioni di studiosi di cinematografo come il Chiarini, il Cohen-Séat, il Fulchignoni, ed altri, mostrano come la rappresentazione delle emozioni nell'attore cinematografico abbia una impostazione sostanzialmente diversa da quella nell'attore di prosa: impostazione che può rendere assai piú difficile l'espressione delle emozioni stesse (soprattutto per il continuo spezzettamento e la frequente ripetizione delle stesse situazioni espressive imposta all'attore dalla tecnica di ripresa dei films) ma che agevola il compito dello psicologo il quale studi o chieda agli attori la differenza provata od espressa fra situazioni emotive reali e situazioni emotive fittizie.

Da un punto di vista metodologico il cinema offre poi le condizioni in certo senso ideali per uno studio del problema per due ragioni: anzitutto in quanto ci dà una registrazione oggettiva, cioè i fotogrammi singoli ed il film complessivo, delle espressioni emotive, tanto fittizie, cioè rappresentate da attori, come reali, ad esempio nei documentari, quando cioè l'emozione è fotografata all'insaputa del soggetto che la prova e quindi la esprime. In secondo luogo perché la rappresentazione delle emozioni da parte degli attori, come di ogni espressione emotiva anche spontanea può, per mezzo del cinema, esser presentata ad altre persone, cioè agli spettatori in maniera enormemente piú vasta che non possa avvenire nel teatro, legato da vincoli di tempo, di spazio etc., ad un rapporto diretto fra attore e spettatore.

Per queste ragioni, a cui se ne potrebbero aggiungere varie altre, lo studio della espressione delle emozioni e quindi della natura psicologica delle emozioni potrà trarre grande vantaggio da una collaborazione fra cinema e ricerca scientifica. Il cinema, ripetiamo, sembra offrire allo psicologo le possibilità piú ampie di ricerca anche sperimentale; il film viene a poter essere considerato, come ha scritto il Talarico (*Bianco e Nero*, n. 6), un vero reattivo mentale o caratterologico che si può presentare, identico, nelle situazioni piú diverse, con il risultato di giungere, qualora si studino le espressioni delle emozioni, a stabilire quali espressioni sono piú efficaci (e quindi quali attori sono meglio capaci di tali rappresentazioni) in rapporto ai diversi pubblici, cioè in definitiva ai differenti soggetti di esperimento, che possono divenire innumerevoli.

Riferendo su queste indagini, che sono in corso di prosecuzione e che si prevedono feconde di molteplici sviluppi ci è sembrato di portare un contributo esemplificativo concreto alla illustrazione dei rapporti fra cinema e psicologia oltre che alla integrazione reciproca, secondo noi indispensabile, fra filmologia e ricerca scientifica.

Alberto Marzi

Observations sur la nature absolue de l'image filmique

Après le savant rapport de Georges Sadoul, je n'ai pas grand'chose à ajouter. Mes observations ne sont qu'une sorte de postface, un retour aux premiers éléments auxquels il faudra se tenir si nous voulons que notre recherche repose sur des bases solides. Nous tous, nous avons un penchant à glisser autour de la filmologie, *avant* ou *après*, *à côté* ou *au-delà*. Ces écarts ne doivent pas nous éloigner de l'essentiel de la question.

Depuis le XVIII^e^ siècle, la persistance de l'image sur la rétine est évaluée

entre un dixième et un quart de seconde. Cette durée n'a qu'une signification relative, car la persistance rétinienne est fonction de la brillance de l'impression reçue: si l'éclairement est très faible, la persistance est très courte, et elle se prolonge d'autant plus que cet éclairement croît.

A partir de cette remarque digne du meilleur Lapalisse, la filmologie doit établir une suite de déductions. D'abord, nous éviterons qu'on transforme la filmologie — sous prétexte de *logos* élémentaire — en une science pour l'élaboration des néologismes cinématographiques. Certes, nous aurons besoin de mots nouveaux pour définir avec rigueur des idées nouvelles. Nous avons besoin d'un langage précis. Il est sans doute nécessaire de nettoyer le langage du cinéma, ce qui nous épargnera le ridicule de cet historien passionné et primaire qui employait récemment « cinématique » tout en ignorant la signification du mot. Les personnages de l'empirisme de droit divin — dont je viens de citer un exemple — affirmeraient volontiers que l'hyposulfite est le sulfite du... cheval.

Quoi qu'il en soit, il faut des mots, mais je suis sûr que nous en éviterons l'inflation.

Cela d'abord. Ensuite, nos déductions nous permettront de prendre les devants et de donner des fondements véritables à une esthétique du film, sans rapport avec ces vagues « règlements » d'institut de beauté qui servent habituellement de point de repère à la critique.

Le *fait filmique* qu'une image de la pellicule qui est projetée sur l'écran n'est pas perceptible à l'oeil, est la source d'une suite de constructions mentales extrêmement importantes: nous avons là un des agents « de toute sorte d'excitations, voire d'irritations »; il impose — selon Cohen-Séat — « un ensemble assez singulier d'accomodations sensorielles et mentales ». Je cite. Il est évident — en effet — à part le détail qu'on peut tenir une image du film entre les doigts — qu'une opération complexe s'opère entre l'image non perceptible et la suite d'images qui forme notre vision filmique et le mouvement du cinéma.

En poussant loin le paradoxe, nous pourrions dire que l'image seule n'existe pas. Et que le cinéma n'est que l'ensemble de ces images, physiquement inexistantes. Ce sera l'honneur de la filmologie mesurer et définir la portée psychologique et physiologique de ce phénomène.

Les maîtres de la psychologie pourront nous aider à établir expérimentalement le comportement des individus et des collectivités sous le martellement de ces milliards d'images enregistrées par une opération complexe des sens et qui dépasse de très loin, par exemple, les habitudes occidentales qui s'adaptent depuis des siècles à une formule qu'on nomme perspective et qui n'est qu'un trompe l'oeil.

Nous verrons donc combien le fait filmique affecte les éléments de la vie psycho-physiologique. Le schéma que le cinéma offre à l'homme et d'où le cinéma s'efforce de sortir en créant de nouveaux schémas (nous l'avons vu récemment dans les réalisations de l'« école italienne ») doit à la longue changer quelques structures psychiques et donner aux phénomènes sociaux de nouvelles apparences.

Je crois utile que dans nos études sur le *cinéma art de mouvement* — selon le thème fixé dans la rencontre de Venise — nous partions de cette image insaisissable. Nous avons là un fait filmique typique, qui a l'avantage de pouvoir être pris, par sa signification, comme une sorte d'absolu.

Lo Duca

Ritmo dell'immagine e ritmo delle immagini

Usando la terminologia di Mr. Gilbert Cohen-Séat, anche il ritmo cinematografico può essere assegnato alla categoria dei fatti filmici e, come tutti i fatti filmici, a quella dei fatti cinematografici (che sono la espansione dei fatti filmici) in quanto il fatto filmico si trasferisce, attraverso una serie di sensazioni, dal film alla attenzione e tensione dello spettatore, in uno di quei rapporti che si

creano fra il pubblico e le immagini che passano sullo schermo. Ma il ritmo è anche uno dei piú importanti fatti filmici; in quanto esso è anzitutto di origine estetica e promotore di sensazioni che, principalmente, fanno parte del dominio dell'estetica.

Nella prima delle nostre riunioni si è parlato distesamente e con contributo fecondo, soprattutto da parte di Mr. Georges Sadoul, del cinema come arte di movimento, ma non si è quasi affrontato il problema del valore figurativo dell'immagine. Oggi è a base della discussione la relazione di Luigi Chiarini sull'immagine filmica, ma non si è ancora posto il problema del ritmo del film, che è il *risultato* del movimento del film, cioè del montaggio, senza essere, naturalmente, il montaggio. Mi sembra pertanto indispensabile distinguere la natura del ritmo nel film per stabilire, in seguito, se nel film si ha la prevalenza dell'immagine, come fatto figurativo, o del movimento, come creatore del ritmo.

Il primo dei fatti filmici, è stato detto, è l'immagine filmica, cioè l'*inquadratura,* che si concreta in una successione, senza soluzioni di continuità, di fotogrammi in movimento; l'ultimo dei fatti filmici, in ordine di tempo, è il film stesso, preso nella sua unità. Ma il ritmo, questo elemento impalpabile che è alla base di ogni espressione d'arte, il ritmo che è di volumi e di forme nelle arti figurative tradizionali, di passi e di gesti nella danza, d'azione nel teatro, di virtuosità le piú diverse nel circo, di linee e di curve nell'architettura, di suoni nella musica, di parole e di pause in prosa e poesia, qual'è dunque il ritmo dell'immagine filmica e quale il ritmo del film?

Per esprimere l'idea che mi faccio del ritmo dell'immagine filmica io penso a quei cerchi e curve che, quasi scheletri radiografati, svelano i ritmi delle tele di Rubens (nel film *Rubens* di Paul Haesaerts ed Henri Storck). Esso, dunque, è un ritmo figurativo, anche se ho citato opere d'arte in cui è evidente la volontà del pittore di conferire *in sintesi* un movimento «giratorio» agli arti e ai corpi, ai gruppi umani e della natura.

Per esprimere, *in nuce,* l'idea del ritmo di un film, penso a una sequenza di versi che, contenendo immagini, enunciano altresí, attraverso il numero delle sillabe, un itinerario cadenzato di azione, una progressione euritmica di racconto:

O lurcher-loving collier black as night
Follow your love across the smokeless hill...
(W. H. Auden)

Esso, dunque, è un ritmo dinamico, *analizzato* attraverso varie immagini di cui abbiamo visto i ritmi figurativi; le quali, unite, si compongono a loro volta in un ritmo nuovo.

Il ritmo dell'immagine filmica è inteso come eminentemente figurativo dai primi filmologi del mondo — filmologi a loro stessa insaputa —; come il ritmo del film, nel suo assieme, è inteso anzitutto, dalla maggior parte dei primi registri, come dinamico. (Ma Griffith sa unire l'un ritmo all'altro, ed è ben questo il motivo che ne fa uno dei primi poeti dello schermo).

Canudo, il fondatore della prima poetica cinematografica, vedeva nel cinema la fusione di tutte le arti e dei loro mezzi d'espressione, e quindi anche dei loro ritmi; nell'immagine «la trasformazione reale d'un sogno interiore». Per Canudo — lo dico fra parentesi rimandando per tale argomento a *Introduzione alla filmologia, La Critica cinematografica,* n. 9, Parma — la filmologia esisteva in Francia, a Parigi, allo stato fluido, da quasi trentasette anni, e anche prima se si vedono altri scritti anticipatori del *barisien* nell'indagine psicologica dello spettacolo dell'avvenire, quello che chiamava il «teatro metafisico» e il «nuovo sogno del meraviglioso, imposto dalla scienza» (v. le corrispondenze da Parigi, *Vita d'arte,* Siena, 1908).

Con la tecnica del fonofilm, sconosciuta a Canudo, il ritmo dell'immagine filmica diventa figurativo-auditivo. Il ritmo del film resta eminentemente dinamico. Ne consegue che il ritmo, proprio del cinema, può esistere nella immagine filmica al di fuori del montaggio. E infatti, anche Rudolf Arnheim distingue il montaggio esterno da quello interno, in quanto gli elementi di una immagine possono

comporsi e scomporsi, anche davanti alla fissità dell'occhio della camera, cui tuttavia, è possibile vedere rinnovata di continuo l'immagine.

In tal caso il ritmo della immagine filmica si realizza anche dinamicamente, oltre che figurativamente, al di dentro di sé stessa, come gli elementi nuovi che si svelano (le teste sui fili del telegrafo nel *Mélomane* di Méliès), i vestiti che partecipano all'azione (Clair), le scenografie di Meerson (ricordate quell'interno di *Kermesse héroïque* ove gli archi gotici si succedono agli archi) e l'asincronismo stesso, come lo hanno teorizzato e realizzato i sovietici.

Pensate ai film di Charlot. Il ritmo iniziale di *Charlot e la maschera di ferro* è dato dalla prima inquadratura: cioè dal movimento dell'artista che prima vediamo di spalle, quasi piangere al cospetto della foto della donna amata: poi, nel voltarsi fronte alla camera, rivelando lo scopo tutto differente del suo gestire «a tempo»: la preparazione di un *cocktail.*

Pensate ancora ai film di Lubitsch: dove il ritmo (v. *Lubitsch ou l'idéal de l'homme moyen,* in *Revue du cinéma,* n. 17, a proposito del ritmo dei gesti) si realizza anche con la danza, con la discesa da una scalinata, col movimento di sedersi, con un occhietto o con un singhiozzo; col passo del bolscevico che attraversa la camera di *Ninotchka* e con la risata alla Garbo.

Il ritmo della immagine cinematografica — e anche quello figurativo-dinamico esemplificato — può esistere dunque al di fuori del montaggio *esterno.* Il ritmo dinamico del film intero non può esistere che come conseguenza ideale del montaggio. Ritmo della immagine e ritmo del film, allora, sono complementari, indipendenti e al tempo stesso pensati nel disegno generale del film.

Il montaggio delle immagini filmiche crea il ritmo del film.

L'arte del film è un ritmo di valori figurativi che si concretano nel movimento: un'arte, dunque, né completamente figurativa, né completamente dinamica, ma *figurativa dinamica,* cioè una *figurazione mobile dello schermo.*

Il ritmo dell'immagine filmica, o inquadratura, si concreta attraverso il ritmo delle luci e delle ombre, degli attori e dei loro gesti, attraverso il suono che è il prolungamento fonico dell'immagine, attraverso la parola, il costume, la scenografia.

Il ritorno del film si concreta attraverso il legame delle immagini ritmiche: il montaggio.

Ritmo dell'immagine e ritmo delle immagini sono relativamente indipendenti, come l'immagine filmica rispetto al film. (Ed è perciò che noi possiamo apprezzare, nelle antologie cinematografiche, brani staccati di sequenze e inquadrature di film; come la forza di un verso ha indipendenza *relativa* rispetto a un poemetto:

Be marble to his soot and to his black be white.

(W. H. Auden, dal film *Coalface*)

Il film tuttavia, attraverso la sostituzione o amputazione di immagini, può — com'è naturale — sensibilmente trasformare la propria struttura e carattere.

L'immagine è filmica quando la sua figurazione si realizza nel movimento; quando essa, infine, è un piccolo film nel film.

Mario Verdone

Le Mouvement, essence de l'expression cinématographique

L'art dramatique peut se définir comme *l'expression d'un thème humain par le moyen d'une action représentée.* Ce thème peut être d'ailleurs métaphysique, psychologique ou consister en une simple situation.

Le cinéma et le théâtre constituent deux formes très différentes, sinon opposées, de l'art dramatique.

En effet, au cinéma, deux univers bien distincts sont en présence: le monde à deux dimensions en noir et blanc de l'écran, et le monde à trois dimensions de la salle dans laquelle sont assis les spectateurs. Ce deux mondes sont sans communication directe possible.

Au théâtre, au contraire, l'acteur vit et évolue sur une scène qui fait partie de l'univers oú vit le spectateur. Mieux que cela, la rampe n'est qu'une fausse séparation et l'acteur est un homme comme nous qui agit et subit au milieu de nous. Il s'établit entre l'acteur et le spectateur un contact d'homme à homme par rayonnement (il y a des acteurs qui donnent et des acteurs qui prennent au public).

Au théâtre donc l'acteur est le véritable support de l'action dramatique et comme le dit Gauthier, sa présence physique est l'essence du théâtre (1).

Au cinéma au contraire l'acteur apparaît dans l'image comme une partie de celle-ci: il n'a ni plus ni moins de valeur que l'objet qui figure à côté de lui.

Aucune communication humaine n'étant possible comme au théâtre, il est évident que l'image ne peut agir sur notre psychologie que de façon purement mécanique par ses variations dans le temps: son mouvement. D'où cette ancienne notion, sinon fausse, du moins tellement incomplète, de sujet cinématographique: telle la poursuite, sujet de mouvement par excellence.

En fait, comme le prouvent certaines réalisations récentes, tous les sujets dramatiques sont des sujets cinématographiques et c'est dans l'expression à l'écran de ce sujet que le mouvement doit intervenir. On constate expérimentalement que la nature de ce mouvement cinématographique doit varier selon le sujet à exprimer.

Les deux moyens fondamentaux pour introduire le mouvement à l'écran sont naturellement *le montage* et *le découpage*. Le film de montage est surtout propre à exprimer une action de mouvement extérieur. On pense à la révolte fameuse du *Cuirassé Potemkine*. Il s'agit ici non pas seulement du mouvement qu'on photographie (puisqu'à l'extrême Emmer, dans ses films sur la peinture, a pu recréer dans le temps une action simplement figurée immobile dans l'espace par le peintre) mais du mouvement des images elles-mêmes. La façon dont les divers plans se succèdent, s'enchaînent, se heurtent, intervient pour créer un rythme visuel. Ce rythme agit sur notre faculté d'émotion, soit simplement physiquement: contrastes ou harmonies des lignes ou des tons se succédant dans le temps, soit intellectuellement contrastes de significations (personnages ou objets). Eisenstein fait même intervenir dans *Potemkine* un symbolisme particulier. Ainsi les quatre lions de pierre photographiés successivement, le lion couché, le lion assis, le lion debout, le lion dressé, suggèrent que l'animél terrifié, se lève et recule devant la horde des manifestants.

C'est là le fameux montage attractif où le cinéma s'efforce de devenir *un comprimé de vie*.

Mais le sujet dramatique peut aussi donner lieu à une action non plus extérieure mais intérieure. C'est toujours le cas quand il s'agit du sujet d'une pièce de théâtre. Donc, il va sans dire que le montage attractif basé sur le mouvement des images ne saurait convenir sauf en cas très particulier quand on adapte une pièce de théâtre à l'écran.

Remarquons qu'une action psychologique se traduit pratiquement par un certain mouvement de passions qui porte l'esprit et le coeur successivement vers certaines choses plutôt que vers d'autres et cela d'une façon continue par transition naturelle et sans solution de continuité. La loi suivie dans ces déplacements est sinon rationnellement logique, du moins obéit à la logique du sentiment éprouvé et qu'il importe d'exprimer à l'écran. En offrant au spectateur l'image de ces mouvements (mouvements *dans les images* et non plus *des images*) on lui fera suivre et ressentir n'importe quel mouvement de passion ou raisonnement (il serait possible à la limite de mettre en film toute la géométrie Euclidienne et la démonstration des théorèmes aussi bien que *Bérénice*, cette tragédie où il ne se passe rien).

Ainsi les mouvements d'appareil de Bresson dans *Les Dames du Bois de Boulogne* s'efforcent de créer une sorte de parallélisme entre l'impression produite chez le spectateur et l'évolution intime des caractères. Remarquons à ce sujet que

(1) Notons que dans un théâtre idéal, des personnages drapés de couleurs unies, joueraient sans décor devant un simple fond coloré.

la caméra-oeil ou caméra subjective, où le spectateur se trouve mis à la place du personnage dans l'action, réalise par un curieux paradoxe son maximum d'objectivité. En effet, le spectateur voit ce que voit le personnage, mais ce que celui-ci ressent demeure lettre morte. En effet le visage « miroir de l'âme » n'est pas visible au public et d'autre part le mouvement de l'appareil lié à celui du personnage perd de sa souplesse et en même temps le meilleur de ses possibilités d'expression que conditionne sa liberté de déplacement.

Le procédé de la caméra subjective ne doit donc être utilisé que dans un but explicatif et non pas expressif: le point de vue particulier d'un personnage à un certain moment explique certaines de ses réactions dans les moments qui vont suivre.

Insistons pour terminer sur l'apport considérable que pourraient fournir des expériences de psychologie expérimentale faites sur les spectateurs de cinéma.

Une étude précise de leurs réactions dans des cas divers par enregistrement et l'établissement de statistiques sont susceptibles de perfectionner grandement cette technique des effets de montage aussi bien que des mouvements d'appareil en vue d'une expression définie.

Il ne s'agit pas de supprimer le rôle de l'inspiration dans le travail du réalisateur, mais simplement de lui donner conscience des moyens qui sont à sa disposition, la codification servant seulement à transmettre aux artistes de demain l'héritage de ceux d'hier.

Jacques Bourgeois

Documenti

Il Convegno di filmologia a Venezia

Organizzato dal Centro Sperimentale di Cinematografia si è tenuto al Lido di Venezia dal 29 agosto al 1° settembre s. m., durante la Mostra d'Arte Cinematografica, un Convegno Internazionale di Filmologia cui hanno aderito le seguenti nazioni: Italia, Francia, Svizzera, Gran Bretagna, Spagna, Belgio. Assistevano alle sedute, in qualità di osservatori, studiosi polacchi, cecoslovacchi, americani, che si occupano dei problemi della cinematografia connessi con la psicologia, la sociologia, la pedagogia.

Scopo del Convegno era di stringere rapporti culturali e di informazioni con coloro che, in sede universitaria e su piano scientifico, si dedicano allo studio dei fatti filmici e dei conseguenti effetti sul pubblico: indagine di cui è evidente la portata psicologica, pedagogica, sociale. A tale scopo funziona già a Parigi un Bureau International de Filmologie, con un Istituto che ha sede alla Sorbona e cui fanno capo tutti i paesi interessati agli stessi problemi.

Le varie nazioni partecipanti al Convegno erano così rappresentate:

Francia: Mr. Edgar Faure, deputato, rappresentante del Ministro dell'Educazione Nazionale. Mr. Gilbert-Cohen-Séat, Direttore dell'Istituto di Filmologia alla Sorbona di Parigi. Mr. Georges Sadoul, storico e critico cinematografico. Mr. Giuseppe Maria Lo Duca, storico e critico cinematografico. Mr. Jacques Bourgeois, direttore aggiunto della *Revue du Cinéma.*

Svizzera: Prof. Fernand Gonseth, docente di Filosofia della Scienza al Politecnico di Zurigo.

Spagna: Prof. Guillermo de Reyna, docente nella Università di Madrid, Segretario Generale della Direzione Generale della Cinematografia e del Teatro.

Gran Bretagna: M.me R. Marcousé, Direttrice della Sezione « Visual Aids » del Ministero dell'Educazione.

Belgio: Padre Felix A. Morlion O. P., Rettore dell'Università Cattolica « Pro Deo » (S. Giovanni in Laterano). Prof. Carl Vincent del Centro Cinematografico della Università di Padova (osservatore).

Polonia: Mr. Korngold, Presidente della Associazione Internazionale per la Cinematografia Scientifica (osservatore).

Cecoslovacchia: Prof. Brousil, docente di Filmologia all'Accademia di Praga (osservatore).

Italia: Avv. Luigi Chiarini, Vice Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia. Dott. Francesco Pasinetti, Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia. Dott. Mario Verdone, funzionario del Centro Sperimentale di Cinematografia. Prof. Enrico Fulchignoni, docente di Psicologia nell'Università di Roma. Prof. Luigi Volpicelli, docente di Pedagogia nell'Università di Roma. Prof. Enrico Castelli Gattinara, Direttore dell'Istituto di Studi Filosofici. Prof. Alberto Marzi, docente di Psicologia nell'Università di Firenze.

Nella *prima* riunione (29 agosto) il Prof. Luigi Volpicelli ha svolto una relazione sul tema *Tipi e attori,* cui è seguita una nutrita discussione alla quale hanno partecipato Chiarini, Cohen-Séat, Gonseth, Marzi, Sadoul, ecc.

Nella *seconda* riunione (31 agosto) Luigi Chiarini ha parlato della *Immagine*

filmica. Hanno fatto seguito le relazioni e gli interventi di Cohen-Séat, Fulchignoni, Verdone, Gonseth.

Nell'ultima riunione (1° settembre) si è trattato il problema del *Cinema educativo,* ed hanno tenuto interessanti relazioni M.me Marcousé e De Reyna sulla situazione e i problemi del cinema educativo in Inghilterra e in Spagna.

Alla conclusione dei lavori il Presidente del Bureau International de Filmologie, prof. Gonseth, ha vivamente ringraziato, a nome dei convenuti, l'avv. Chiarini, per la organizzazione e la ottima riuscita della manifestazione.

Sia attraverso il padiglioncino del Centro in seno alla Mostra della Tecnica al Lido di Venezia, sia attraverso visite a Roma, i delegati stranieri sono rimasti vivamente colpiti della organizzazione del Centro, indice di un lavoro costante e ormai datato da molti anni, che consente altresì di poter meglio comprendere e valutare l'ottimo successo nel mondo dei film italiani, i quali non sono nati evidentemente da un capriccio del caso, ma da tutta una preparazione che si è esplicata in vari campi e che oggi ha dato magnifici frutti.

I delegati stranieri, e particolarmente il Presidente, prof. Gonseth, hanno espresso il desiderio che al Centro Sperimentale possa aver sede un Istituto Internazionale di Cultura Cinematografica e di Documentazione: l'Italia ne ha diritto perché è la prima che ha costruito in seno alla produzione cinematografica una scuola dove la pratica va di pari passo con la teoria, gli esperimenti scientifici si affiancano alle attività produttive, col profitto degli studenti, che possono subito cimentarsi nella vita del cinema, e della produzione che si arricchisce ogni anno di nuovi quadri.

Al fine di decidere definitivamente sulla scelta della sede del nuovo Istituto Internazionale di Cultura Cinematografica il Presidente del Bureau, Prof. Gonseth, ha fatto voti che si possa tenere nel prossimo aprile a Roma, presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, il Congresso in programma per l'anno 1949. Tale Congresso sarà la piú completa assise internazionale attorno ai problemi filmologici, e raccoglierà i nomi piú importanti della scienza e della cultura.

Non hanno potuto partecipare al Convegno, per precedenti impegni, il Rettore dell'Università del Sacro Cuore di Milano, Padre Gemelli, e vari docenti universitari italiani, inglesi, danesi, ungheresi, svedesi e portoghesi, fra cui i professori Albert Michotte van den Berck, Antonio Lopes Ribeiro, Raymond Bayer, Ugo Spirito, Oliver Bell, Roger Manvell, Victoriano Lopez, Henri Wallon, Mario Roques, David Katz, Russel Cobb, Banissoni, Butendijk, Béla Balázs, Léon Moussinac; i quali hanno tuttavia inviato il loro ringraziamento per l'invito ricevuto, chiedendo un ampio resoconto dei lavori, cui aderivano con il loro interesse e augurio.

Il Convegno segna sopratutto l'inizio di una concreta collaborazione fra Università e Cinema, della quale gli uomini di cultura non possono che rallegrarsi, e che sarà certamente utile per il miglioramento e il controllo critico e scientifico della produzione cinematografica internazionale.

Per dar modo a tutti coloro che si interessano ai problemi di filmologia, di seguire i lavori tenutisi a Venezia, in occasione del Convegno Internazionale di cui abbiamo dato sommaria cronaca, *Bianco e Nero* dedica il presente fascicolo al Convegno in parola, pubblicando le relazioni e le comunicazioni lette durante le riunioni. Alle relazioni di Renée Marcousé, Georges Sadoul, Luigi Volpicelli, Enrico Fulchignoni (quella di Luigi Chiarini — *L'immagine filmica* — è stata già stampata nel n. 6), e alle comunicazioni di Alberto Marzi, Jacques Bourgeois, Lo Duca, Mario Verdone, si aggiungono gli studi di Ugo Spirito e Pierre Michaut che, pur non resi noti durante il convegno, ben si fondono col materiale filmologico di Venezia.

Notiziario estero

Aspects du cinema pedagogique en France

Dans l'effort général de rajeunissement, de renouvellement des méthodes pédagiques, le cinéma eut, très tôt, sa place marquée; et certains même avaient pu penser — et avaient proclamé peut-être avec trop de hâte — qu'il allait être l'élément décisif de cette réforme. En fait, les premiers essais raisonnés et valables pour appliquer le cinéma à l'enseignement sont relativement récents. Le premier film que on puisse réellement en France qualifier de « scolaire », *L'Idée d'une Carte,* de Jean Brérault, alors instituteur d'une école de garçons à Paris, date de 1928. Un nombre considérable de tentatives on été faites en tous pays: Grande-Bretagne, Italie, Allemagne, Pays-Bas, Etats-Unis, Tchécoslovaquie, Suisse, Russie des Soviets, Suède, Pologne...; la France n'est pas absente de cette recherche, et même elle y a pris une position importante, grâce à l'effort patient, obstiné, d'un petit groupe de pionniers indépendants, instituteurs et professeurs, convaincus de l'efficacité de ce mode de présentation et de démonstration des objets et des phénomènes. Ces efforts ont abouti, non seulement à la constitution d'une cinémathèque scolaire considérable — certains de leurs films sont des spécimen accomplis — *mais surtout à l'élaboration des principes de la pédagogie du film.*

On a appris à mieux situer la quection, à en fixer les éléments et les limites. Comme les manuels, les instruments de petites expériences et les tableaux muraux dont dispose le maître, le film pédagogique doit être étroitement *spécialisé*: conçu et réalisé en vue de telle classe, de tel cours, et même plus précisément de telle partie de la leçon, en tenant compte du degré de enseignement, de la discipline enseignée, de l'âge des élèves. Le temps n'est plus où l'on envisageait de prélever des fragments de film de voyage ou d'évocations historiques: les volcans des *Derniers Jours de Pompéi* ou les fauves de *Tarzan...* Il s'agit de déterminer dans les programmes scolaires, tels que les fixe l'autorité pédagogique supérieure, certains sujets, certains problèmes, pour lequels le film est le moyen le mieux approprié d'exposé ou de démonstration. Tel, en Physique, le Principe d'Archimède ou la Théorie des Leviers...; on peut penser qu'une bande de dessins animés courts aiderait les enfants à dégager nettement le principe de la solution des problèmes de robinets emplissant un bassin ou des trains animés de vitesse différents qui se rencontrent ou se poursuivent...

Tel est le *film scolaire*: il complète, résume ou illustre la leçon du maître.

Il est différent du *film d'éducation* qui doit répandre dans la foule des idées d'hygiène ou de mieux-être physique ou moral, en illustrant des causeries, des conférences, au cours de campagnes de propagande sociale (« tuberculose », par exemple); ou bien qui rendent manifeste aux agriculteurs l'intérêt des matériels modernes, de l'outillage mécanique à la ferme, les précautions à prendre en cas d'épizooties et contre les parasites... De même pour la jeunesse, on a réalisé des films d'orientation professionelle, de technique artisanale, de formation commerciale, industrielle, artistique...

Scolaires et d'éducation, ces films diffèrent du *documentaire,* même ceux « dont on peut tirer enseignement »: films de vulgarisation, de diffusion des connaissances, plus ou moins vagues généralement, et plus ou moins sincères aussi. Les meilleurs de ces films, opportunément choisis, peuvent toutefois aussi avoir leur rôle, apportant dans la classe les aspects innombrables du vaste monde, les types divers des hommes, leurs métiers, leurs usages, leur habitat.

C'est surtout le film pédagogique tel que l'ont conçu certains spécialistes qui nous retiendra. Vingt ans d'expérience on conduit à quelques constatations positives. D'abord l'usage du film dans la classe *doit laisser au maître la part essentielle de l'enseignement.* Nous ne sommes nullement en présence de la « machine à enseigner »: c'est le maître qui choisit et qui met en valeur les éléments de la leçon; il est en contact permanent avec les élèves, il interprète leurs réactions, utilise et dirige leur intuition. Le film sera pour lui un instrument, un outil parmi d'autres outils (photographies, cartes et tableaux muraux, tableaux noir, instruments de mesure, appareils divers et maquettes utilisées pour les manipulations, objets et êtres vivants même quand il est possible de les apporter en classe...). Le rôle du film est donc limité; on peut y recourir dans la mesure où la *sensation visuelle* apporte un élément utile et efficace. Car le cinéma n'enseigne point: il illustre, il complète la leçon. Apprendre consiste, à réflexion, à susciter et à conduire l'effort; or les réactions spontanées des enfants, au cours des séances de films éducatifs, sont parfois bien déconcertantes: elle affirment trop souvent l'impression toute superficielle qu'ils en reçoivent, et leur attention doit sans cesse être dirigée par un commentateur.

Le rôle du film est donc limité; et ce serait faire une grande erreur que de lui donner une place trop grande au détriment d'un équilibre qu'il convient de maintenir. C'est le maître qui enseigne, et le double prestige de sa présence et de sa parole sont irremplaçables. Et ici s'est posée la question de savoir si le film devait être muet ou parlant. On admet généralement qu'il doive être sonore: les bruits complétant la vision des objets, l'evocation des phénomènes. Mais on rejette souvent l'enregistrement d'un commentaire complet, constituant une « leçon - type ». On accepte quelques légendes — écrites ou parlées — mais les spécialistes français, presque unanimes, rejettent l'explication parlée — que beaucoup de films des Etats-Unis, au contraire, comportent.

D'autre part, on a constaté que tous les sujets n'étaient pas propres à être traités par le cinéma: la démonstration du théorème du Carré de l'hypothènuse, par exemple, n'implique nullement la nécessité du film. Le tableau noir suffit. Mais chaque fois que l'observation directe est impossible ou insuffisante, la représentation par l'image s'impose, et en particulier l'image cinématographique chaque fois qu'il s'agit de mouvement ou de transformation. Un film montre le phénomène des marées, un autre le mécanisme du différentiel d'automobiles, un troisième la division cellulaire...

Ainsi, l'on voit les idées se préciser. Il est apparu également qu'il était préférable de réaliser des films courts, même des fragments de films, pouvant être intercalés dans la leçon même, pour expliquer certains points particuliers grâce au pouvoir de décomposition et de synthèse propre au cinéma. C'est dans cet ordre d'idées qu'a été réalisé naguère le film de M. Raoul Ponchon: *les Mouvements vibratoires.* Ce n'est pas seulement, ainsi, la Botanique, la Biologie, la Géographie, la Physique élémentaire qui s'offrent au cinéma, mais aussi les Mathématiques. On s'écarte résolument de ces simples « leçons de choses », vagues et diffuses, et de ces films « à toutes fins », propres au spectacle comme à l'enseignement, dont les célèbres documentaires Ufa restent des modèles souvent excellents. Leur valeur indéterminée les écarte de la classe, mais leur intérêt leur fait place dans la post-école ou les séances éducatives générales.

Le film pédagogique doit obéir à des lois particulières de composition, qui sont propres à l'enseignement et dont la plus certaine est la répétition; la même notion doit être reprise plusieurs fois sous des formes différentes mais convergentes. Avant tout il doit être clair, rigoureux, méthodique. Le montage ne doit point chercher à être bref, ni à offrir ces effets de contrastes ou de raccourcis propres au film de divertissement. L'effet d'art n'est pas le but, mais un moyen qui, au degré supérieur de la réussite, apporte un cachet suprême de perfection. La qualité, en effet, ne doit point être négligée: beauté propre de la photographie, cadrage, éclairage, animation des schémas, enregistrement sonore, car les enfants aussi vont au cinéma. Bons juges des valeurs cinémato-

graphiques, ils ont tôt fait de critiquer une réalisation insuffisante et de s'en détourner.

Enfin, réalisant une *oeuvre cinématographique,* l'auteur d'un film pédagogique devra connaître toutes les ressources abondantes et variées, que lui offre le cinéma comme moyen d'expression, pour traduire sa pensée par l'image. Les premiers essais de cinéma scolaire avaient été réalisés par des pédagogues qui avaient acquis une formation de cinéastes: les Jean Brérault, Marc Cantagrel... On s'oriente, à présent, dans une large mesure, vers une formule différente, qui divise les tâches, et associe un pédagogue qualifié pour les sujets à exposer, et un cinéaste qui tourne pratiquement le film. L'un conçoit et l'autre réalise. On a été conduit vers cette formule, assurément moins heureuse, par le désir d'accélérer la production en hâtant le travail et en multipliant les équipes. Cette formule aboutit souvent à des oeuvres dont le moindre défaut est le manque d'unité. Non seulement les deux associés ne parlent pas la même langue, mais par un paradoxe singulier, tous les moyens d'evpression — dont le choix est le propre de la pédagogie — se trouvent remis à celui qui n'est pas le pédagogue... D'oú ces insuffisances et ces lacunes qui peuvent aller jusqu'à des contre-sens. Les déboires déjà rencontrés lors de tentatives analogues faites vers 1930-1932 se sont renouvelés à l'occasion du programme récent de production et plusieurs films ont été refusés par la Commission d'admission des Films pédagogiques. La formule de loin la meilleure consiste, pour le professeur, à s'initier aux techniques et aux moyens d'expression cinématographiques; ainsi il conçoit et réalise son film comme l'auteur d'un manuel scolaire, en redige le texte, en choisit l'illustration, en règle la typographie.

Les films d'enseignement primaire de M. Jean Brérault. — M. Jean Brérault est l'auteur de quelque cinquante films d'enseignement primaire. Son premier film (1927) enregistre *les marées.* Il avait observé que beaucoup de phénomènes naturels demeuraient incompréhensibles aux jeunes enfants, tel le phénomène des marées, l'érosion des côtes... Il y a beaucoup de petits citadins, et davantage de petits campagnards, qui n'ont jamais vu la mer. (Il y a même des enfants de Paris qui n'ont jamais vu la Seine!) M. Brérault décida de filmer la marée ainsi que les divers aspects de la côte... Il s'initia rapidement à la manoeuvre d'une camera, se fit prêter un appareil de prise de vues, un peu de pellicule (reste d'un grand film!). Et, au cours de ses vacances en Normandie, il réalisa son premier film... *La Mer.* Il est sommaire, élémentaire, pas très bien photographié, mais il a donné de bons résultats. Il ne restait plus qu'à poursuivre. M. Brérault prépara un second film sur un sujet plus abstrait: *Idée d'une Carte* (1928). Le programme des études pour enfants de huit à dix ans porte cette indication: « plan de la classe, de l'école, de la place... « Or, c'est la limite des capacités d'abstraction dont sont capables les jeunes têtes. A la campagne, l'instituteur peut conduire les enfants sur une colline, leur montrer dans le lointain les lignes simplifiées du panorama, dont les formes schématisées se rapprochent des tracés conventionnels de la carte. Mais dans le Nord de la France il n'y a pas beaucoup de collines, et à Paris, le problême n'est pas moins compliqué. M. Brérault conçut son film, qu'il réalisa avec le concours de M. Jean Benoit-Lévy: il utilisa un ballon captif prêté par l'Armée. Au fur et à mesure que l'observateur-cinéaste s'élève, les lignes du paysage se simplifient: routes, rivières, canaux, bois, villages, apparaissent sous une forme schématique; la photo directe et le croquis se superposent à diverses reprises pour conduire de façon complète la démonstration. *Idée d'une carte* reste un « primitif », mais un modèle accompli du cinéma scolaire.

Puis M. Brérault réalisa, *Comment fonctionne la Machine à vapeur,* utilisant, de la même facon, la schéma animé et la photo directe. La maître, auparavant, a exposé dans la classe, avec le tableau noir, avec les appareils de l'armoire aux expériences (maquettes en bois, etc...) les principes de la machine à vapeur: il a parlé de la force élastique de la vapeur, il a dessiné les organes: piston, balancier, cylindre... Le film alors peut intervenir utilèment; il montre les éléments divers à leur place dans l'ensemble et en fonctionnement, leur rôle propre et réciproque. C'est l'analyse et la synthèse du mécanisme. Le film

seul peut permettre cette démonstration. Alors, Bernard Natan, qui venait de prendre la direction de la vieille Société Pathé — et qu'il allait mener par des voies parfois aventureuses — vit les films de M. Brérault; il s'enthousiasma pour ces réalisations et mit à la disposition de leur auteur les ressources matérielles, financières, techniques de ses établissements, le concours de ses spécialistes et praticiens, opérateurs de prise de vues, techniciens divers, etc... M. Brérault réalisa ainsi un certain nombre de films traitant de sujets de géographie — série des Fleuves de France, des Montagnes de France, des Côtes de France... de physique: *Le Principe d'Archimède, Les Leviers, La Pression atmosphérique...*; des films relatifs à l'économie: *Les Mines de houille, Un Port de commerce, La Pêche en mer...* Ces films étaient admirés, enviés. Au Festival de Venise, ils recevaient prix et mentions; dans les Congrès pédagogiques ils se plaçaient au premier rang; à chaque session du Congrès de cinéma scientifique et technique organisé par M. Jean Painlevé, ils apportaient une base solide aux discussions; au cours d'innombrables séances de démonstration à Paris et dans les grandes villes de France, ils ont conquis au cinéma d'enseignement des dizaines de maîtres et de professeurs. L'Angleterre achetait des copies, la Suisse, la Belgique également, ainsi que la Hollande, l'Egypte, les Etats-Unis... En France, nombre d'éducateurs les utilisaient dans leurs classes. Une initiative individuelle, ainsi appuyée par un effort privé, avaient abouti à mettre au point une méthode d'application du cinéma à l'enseignement — méthode pédagogique et méthode cinégraphique — et donné des modèles.

M. Brérault, ensuite, a poursuivi son oeuvre: ses films les plus récents sont, *La Pesanteur*, et auparavant, *L'Elevage en France, L'Afrique du Nord française* (géographie physique), *Les Industries alimentaires*, en deux parties: brasserie et sucreries, meunerie et conserves.

Avec les films de M. Brérault, il faut citer également ceux de M. Lebrun, de Nancy: *Le Massif Vosgien*; de Mlle Vergez-Tricom: *La Montagne, La Soie*; de M. Cochin: *La Division, Les Vases communicants*; de M. Paganelli et Benoit-Lévy: *Les Causses...*

Les films d'enseignement secondaire et technique de M. Marc Cantagrel. — Pour l'enseignement secondaire et technique, M. Marc Cantagrel, professeur d'enseignement commercial supérieur, a réalisé une cinquantaine de films. Toutes les écoles commerciales supérieures — au nombre de 17 en France et en Afrique du Nord — possèdent un équipement de projection cinématographique depuis 1925. D'abord les maîtres cherchèrent dans les films « du Commerce » des passages utilisables. Il y fallut bientôt renoncer et envisager la production de films correspondant aux enseignements nettement spécialisés de ces écoles. Les initiateurs du mouvement furent M. F. Brénier, F. Mayer et Marc Cantagrel. Ensemble d'abord, puis, par la suite, M. Cantagrel seul, ils ont réalisé une magnifique série de films d'enseignement technique et professionnel, dont on peut dire qu'elle est unique. Ce sont les films sur *La Malterie et la Brasserie, la Fabrication du verre et des bouteilles, du Coke métallurgique, des Tuiles*, etc... On comprend que, pour de tels sujets, par l'emploi des plans variés, par la superposition des images, par le ralenti et l'accéléré, les changements d'angles de prises de vues, par l'emploi aussi du schéma animé; le cinéma soit un procédé remarquable de présentation; il peut donner des mécanismes les plus complexes une analyse qui récompose ou récapitule l'ensemble.

M. Cantagrel a été appelé ensuite à réaliser des films portant sur des sujets divers: citons *L'Aménagement des Fortifications de Paris, Les Service des eaux de Paris, Organisation des ateliers de réparation de la Compagnie générale de Construction et d'entretien du matériel de Chemin de fer, Organisation rationnelle du travail dans une usine ne travaillant pas en série (ateliers du P. O. à Tours).*

Ces deux derniers films, peu connus, assurément, en dehors des cercles des spécialistes, ont porté très haut la réputation de leur auteur. Ils mêlent de façon très intime le dessin animé technique et la photo directe. L'exact maniement de toutes les ressources et de tous les artifices du studio et du laboratoire: superpositions d'images, tracés lumineux de tableaux, de graphiques et de barêmes dont les traits, les chiffres, les

signes conventionnels divers apparaissent, se regroupent pour des rapprochements, des comparaisons, des opérations arithmétiques, font de ces films d'exceptionnelles réussites de présentation et de démonstration de sujets ardus et abstraits. Il faut signaler aussi la beauté intrinsèque des scènes en photo directe, qui interviennent par moments, comme des pauses destinées à soulager l'effort du spectateur. Ces films manifestent à un rare degré, à la fois un talent de cinéaste averti et une intelligence dans la conception et la graduation de l'exposé qui est la marque d'un esprit pédagogique remarquable.

M. Marc Cantagrel est également l'auteur du film célèbre sur *Le Frein Westinghouse* (1935), presque entièrement réalisé en schémas animés, en six bobines, soit près de deux mille mètres: c'est une performance jusqu'ici unique et une réussite complète. Il est destiné au personnel des chemins de fer. Il avait fallu se rendre à l'évidence, et constater que les exposés oraux, les brochures d'instructions, si bien faits qu'on les suppose, auraient été insuffisants pour indiquer aux agents des réseaux, de tous les échelons, les principes et le mode de fonctionnement du système. Le film, grâce aux ressources du schéma animé, peut apporter une démonstration aussi complète et aussi claire qu'on peut le souhaiter. Les diverses parties sont présentées séparément, d'abord sous la forme d'un croquis, puis dans leur aspect réel par une photo directe; ces images sont reportées sur l'ensemble du système, au repos, puis en marche. Ce film est l'oeuvre la plus importante qui ait été entreprise dans cet ordre d'idée. Sur le sujet et sur l'activité des chemins de fer, M. Cantagrel a réalisé également un film sur *Les Essais de locomotives*, en lignes et au Banc d'essai de Vitry-sur-Seine; installation encore unique en Europe où les machines anglaises elles-mêmes viennent procéder à leurs essais. Tout récemment, il a filmé la reconstruction accéléré *En Quarante neuf jours* du grand viaduc de Chaumont, sur la ligne de Strasbourg, dont la remise en service rapide était capitale au moment de l'invasion de l'Allemagne. Rappelons son film *Psychotechnique*, sur les épreuves de sélection des agents des réseaux.

Pour l'industrie du froid, M. Cantagrel a réalisé également plusieurs films, présentés au Pavillon du Froid à l'Exposition de Paris de 1937, faisant connaître les principes du froid industriel, le fonctionnement des réfrigérateurs domestiques et à grande puissance, l'emploi du froid pour le transport des denrées, etc... Pour l'industrie française du caoutchouc, il a réalisé, de même, des films de démonstrations, destinés aux instituts spéciaux de formation des ingénieurs caoutchoutiers, notamment le film de *La Matière-caoutchouc*, et *L'Industrie du Caoutchouc* déscrivant les « principales étapes de la préparation du caoutchouc en articles finis ». Pour les circuits de diffusion rurale, il a tourné un film, *La Roue caoutchoutée* qui démontre aux cultivateurs les avantages de la roue à pneus dans l'agriculture.

Appelé, un moment, à diriger le Centre de production de Films scientifiques au Conservatoire des Arts et Métiers de Paris, M. Cantagrel a produit là plusieurs films extrêmement remarquables: *La Force centrifuge* et *Le Gyroscope*, destinés à présenter dans les écoles certaines démonstrations exigeant des appareils coûteux et d'un maniement délicat. Il avait préparé également le film réputé sur *Le Tracé, la taille et la rectification des Engrenages*, et le film sur *Les Horloges*.

Enfin, pour l'enseignement primaire, M. Cantagrel a réalisé, avec le concours des éditions Larousse, une série de films de physique et de physiologie: *Les Mouvements de l'homme*, *Les trois Etats des Corps*, *L'Air*, *L'Eau*, *Les Combustions vives*. Au moment de la guerre il achevait, *Illustration d'une leçon sur la Métallurgie du Fer*, où se retrouve le même procédé pédagogique du retour systématique du croquis fixe, puis animé à la vue directe. Sa dernière production est un film de Mathématiques: *Famille de droites*, et *Familles de Paraboles*, traitant de la fonction du premier et du deuxième degré. Le film se propose seulement l'illustration graphique de la leçon du professeur, qui a précédé, bien entendu, la présentation du film; les quelques calculs, d'ailleurs fragmentaires, qui reparaissent sur l'écran, sont des jalons pour l'élève et non une démonstration. Les fonctions methématiques deviennent *vivantes* lorsqu'on voit évoluer droites et paraboles, et que se tracent leurs *enveloppes;* ce film est un puissant appel à l'imagination des étu-

diants et ouvre à leur intuition des vues transcendantes.

L'un des mérites particuliers des films de M. Marc Cantagrel — outre leur valeur à la fois pédagogique et cinégraphique — est la qualité de réalisation portée jusqu'au point de perfection; les schémas animés, réalisés par L. e S. Motard sur ses dessins, sont impeccables et les effets d'animation multiple sont d'exceptionnelles réussites.

Son film sur le *Froid* fut primé à l'Exposition de 1937; *Les Engrenages* reçut le Grand prix national du Cinéma pédagogique en 1938 et *La Metallurgie du Fer* avait été désigné pour le Festival de Cannes qui devait se tenir en 1939.

Pour l'enseignement secondaire, *Notre planète la Terre,* de M. Jean Painlevé, récemment achevé, est un bon modèle de film de géologie; il faut citer également l'oeuvre de Raoul Ponchon, professeur de physique au Collège Chaptal: il est l'auteur, notamment, d'une série de films courts de cinématique: *Mouvement rectiligne uniforme, Mouvement rectiligne varié, Mouvement curviligne, Mouvements circulaires et théorie du différentiel d'automobiles, Mouvements sinusoidaux, Les Battements.* Films de mathématiques également: deux réalisations de M. Jean Painlevé: *La Quatrième dimension* et *De la Similitude des longueurs et des vitesses,* réalisés d'après des scénarios de M. de Sainte-Lagüe, professeur agrégé de mathématiques, et qui, par des comparaisons, des rapprochements et d'adroits et suggestifs truquages, évoquent ces difficiles abstractions des mathématiciens. *Les Mouvements vibratoires,* de M. Ponchon et P. Raibaud, réalisé en 1935, reste un spécimen excellent: il illustre la représentation graphique d'un mouvement pendulaire par une sinusoïde, le principe de la composition des petits mouvements et celui de la composition de deux mouvements sinusoïdaux de même période et de même direction.

N'oublions pas l'étonnante réalisation de B. M. Belin sur *La Formation de l'image dans le microscope* (théorie d'Abbé).

Pour l'enseignement technique, citons particulièrement les films réalisés par M. Marcel Ichac — également spécialiste des films de haute montagne et de sports de la neige —pour l'Institut de l'aluminium, démontrant les techniques spéciales (soudure, chaudronnage, etc...) applicables aux métaux et alliages légers.

Après la Libération, l'Etat a pris en mains l'initiative de la production des films pédagogiques. Une Commission du cinéma d'enseignement a été constituée. Composée d'une vingtaine de membres, elle représente tous les degrés et tous les ordres de l'enseignement, depuis les écoles maternelles jusqu'aux Beaux-Arts. Des sous-commissions préparent, pour chaque sub-division, la liste des films nécessaires: la Commission statue sur l'ordre d'urgence, en fonction des crédits. La réalisation des films est alors confiée à diverses firmes cinématographiques, spécialisées dans la production de films documentaires. Un pédagogue, expert du sujet à exposer, collabore avec un cinéaste et avec les divers auxiliaires des studios et des laboratoires. Ainsi, la firme Atlantic-films réalise *La Distillation de la Houille* avec M. Artigas, et *Le Moteur à explosion* avec M. P. Dubois; les Films Etienne Lallier: *La Vigne en France* avec M. Brérault; les Films Eclair: *Les Surfaces caractéristiques des Fluides* avec M. Loyau et *La Résistance de l'Air* avec M. Ponchon; Pathé, *Le Pétrole* avec M. Brérault; les films Floury, *La Toilette des Mains* et *La Toilette des cheveux* avec Mme Herbinière-Lebert (pour les écoles maternelles)... Cette méthode de travail, ne l'oublions pas, n'a pas donné des résultats excellents; et plusieurs des films produits à partir de 1942, selon ce principe, ont dû être remaniés ou ont été refusés... Nul doute que le système du pédagogue-cinéaste ne soit préférable. On y songe, en effet, croyons-nous; et il a été créé à l'Institut des Hautes études cinématographiques un cours spécial d'initiation destiné aux membres de l'enseignement. L'activité toujours grandissante des clubs d'amateurs, dans tous les milieux, fait entrevoir qu'il peut y avoir là aussi une pépinière de futurs auteurs de films pédagogiques. Certains films sur *La Daphnie,* réalisé en 8 m/m par un instituteur M. Bonal, est à la fois une remarquable prouesse technique et un specimen de film scolaire de bonne valeur; amateur également, M. Mouchon, réalisateur d'un film remarqué sur *La Mante religieuse* (16 m/m). Amateurs encore, M. Bricon qui réalise six films

d'enseignement primaire en 16 m/m « direct »: *Dans la montagne, Dans la plaine, Une Ecluse, Abattage en forêt, Les cours d'eau, Un Forgeron au travail.*

Cinéma d'instruction militaire. — Les services cinématographiques de l'Armée, de l'Air et de le Marine réalisaient, depuis l'autre guerre mondiale, des films d'instruction sur la tactique, l'emploi des armes et des matériels. En de rares occasions, quelques uns furent présentés, au cours de congrés ou de manifestations divers, tel le film des *Observateurs-photographes,* projeté au cours d'un congrès de cinéma scientifique. On avait su que la Marine avait fait réaliser des films sur *La Torpille, La Canon, Le Scaphandre;* que l'Armée disposait de films sur *La Ligne de mire, Le Masque à gaz, La Mitrailleuse, Les Manoeuvres de pontonniers, Les Chars de combat...* Cette guerre a affirmé la valeur du cinéma dans l'instruction des troupes, en Angleterre et aux Etats-Unis. La Marine vient de commander trois films sur *Le Pointage.*

Les films d'enseignement médico-chirurgical. — L'enseignement médico-chirurgical recourt déjà, dans une mesure très large, au film; il faut rappeler que, dès la temps où Louis Lumière donnait ses premiers spectacles cinématographiques dans le fameux Salon indien du Grand Café sur les Grands Boulevards à Paris, le Dr. Doyen aperçut immédiatement le parti que la science pouvait tirer de ce nouvel instrument. On a compté qu'il avait réalisé plus de quatre cent films, dont à peine cinquante ont été retrouvés; il a filmé ainsi des trépanations, l'opération des Soeurs siamoises Radica et Dodica (1902) et diverses autres interventions... Il les utilisait pour l'enseignement de ses élèves; il y voyait aussi un moyen de communication de certains résultats à ses confrères; il s'en servait également pour corriger sa propre technique opératoire. Le Dr. de Martel a filmé également nombre de ses opérations crâniennes. Un très grand nombre de praticiens, cinéastes-amateurs, réalisent des films relatant des opérations importantes et, chaque année, au Congrès de chirurgie et au Congrès du cinéma scientifique, plusieurs dizaines de ces films, le plus souvent en 16 m/m et en couleurs, sont présentés par des médecins français et étrangers.

Une série de films d'enseignement médico-chirurgical avait été réalisé en 1933 par Jean Benoit-Lévy, avec un groupe de professeurs éminents de la Faculté de Paris: citons *L'Appendicectomie* et *L'Opération pour le cancer du sein* par le prof. Gosset, *La Broncoscopie* par le prof. Léon Bernard et A. Soulas, *La Biopsie* par le Prof. G. Roussy. Les films étaient en format standard et parlants, le commentaire étant enregistré par le maître lui-même. Des schémas, des séquences en micro-cinématographie, des présentations de maquettes, éclairaient la démonstration. Tout récemment, dans le programme de production de films pédagogiques, l'enseignement médical avait eu sa part; le prof. Roger Leroux a réalisé une première tranche de quatre films; seize autres bandes complèteront la série, propre à illustrer ses leçons à la Faculté de médecine. Ce sont *Processus inflammatoire, Tuberculose, Syphilis, Différentes variétés de l'inflammation...* Ces films sont parlants, enregistrant son propre commentaire; ils mesurent de 300 à 350 mètres. Il tourne en couleurs une nouvelle variation de *Processus inflammatoire;* il se prépare à réaliser *Troubles vasculaires.* Beaucoup d'autres films ont été réalisés par divers médecins pour les besoins de leurs enseignement, tels ceux qu'a produits le Prof. Léon Binet dans le petit laboratoire qu'il a équipé à la Faculté de médecine: *Présentation d'un poumon isolé* (1938), *Intoxication par les champignons et traitement par le sucre* (1938). Ces films ont été réalisés avec l'aide de MM. Jean Hansen et Vallencien, simples cinéastes-amateurs, mais praticiens avertis. De même façon, M. le Dr. Mathieu a tourné *Une Opération du larynx* avec la collaboration technique de MM. Truffert et Vallencien; on a fort admiré, lors d'un congrès scientifique à Paris, en 1938, le film du Dr. Hédon, professeur de physiologie à Montpellier sur *Les Modifications de la teneur en glycogène sous l'influence de l'insuline* et celui du Dr. Malméjac, de la Faculté de Marseille, *Conduction intracardiaque chez les chiens;* également notables sont les films de Le Gac, *Hystérectomie abdominale pour fibrome;* Léon Binet, *Cortex*

surrénal; Pauchet, *Gastrectomie;* G. Lyus, *Technique du forage de la prostate;* Terrien, *Opération de la cataracte;* Portmann, *Amydalectomie, Rhumatisme* et *Traitement chirurgical de la Sciatique* de Jacques Schiltz, avec le prof. de Seze. Cés films ont leur place dans l'amphithéatre des Facultés; on en pourrait citer plusieurs dizaines d'autres non moins marquants.

Les documents pour la Science. — Nombre de savants utilisent à présent le cinéma comme instrument de la recherche. Comme le « pouvoir séparateur » du microscope s'applique à l'espace, le « pouvoir séparateur » de la camera s'applique à la durée: on l'a appelé le *microscope du temps.* Les techniques spéciales de la micro et de l'ultra-microcinématographie, les forts grossissements — et également les prises de vues dans l'ultra-violet, l'infrarouge, les rayons X, bientôt peut-être dans les rayons cathodiques — leur révèlent des aspects inconnus des phénomènes, qui constituent pour eux des documents qui peuvent être extrêment précieux. Généralement, ils ne projettent pas à l'écran leurs enregistrements, ils se contentent de les examiner image par image au microscope. Mais ces documents ont souvent une grande importance pour l'enseignement des sujets particuliers auxquels ils s'appliquent. Tels sont les films du Dr. Comandon, chef des études cinématographiques à l'Institut Pasteur. Ses premiers films sur la germination, sur la floraison, ses études de microbes pathogènes, ses nombreuses recherches filmées, sur la phagocytose, sur la caryocinèse et la répartition des gênes et des chromosomes, ses travaux actuels sur la greffe de noyaux de cellules — et aussi ses films de cristallographie, etc... — offrent, pour les étudiants et les chercheurs, une valeur directe de présentation et de démonstration.

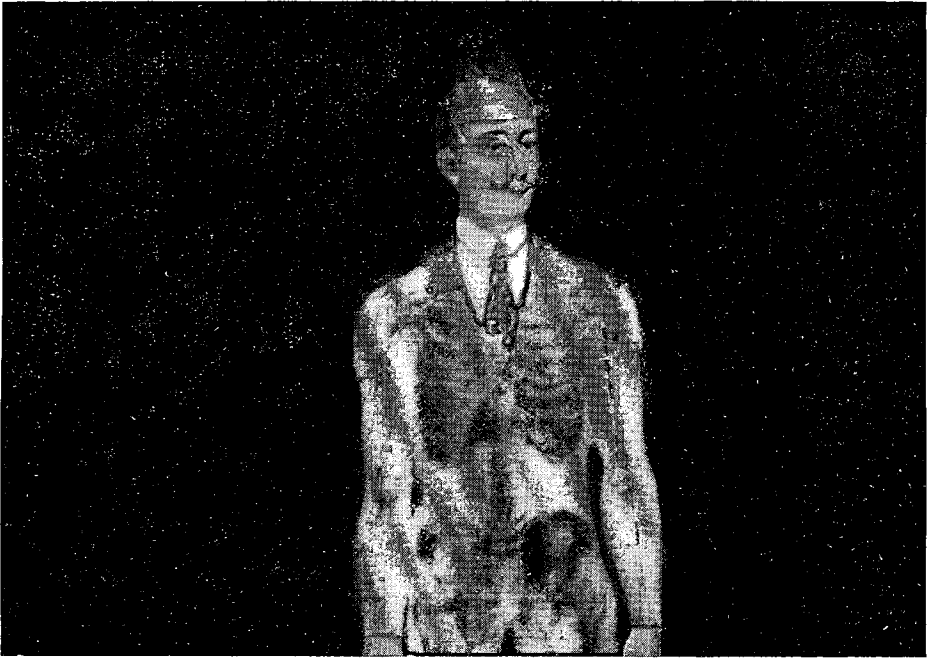
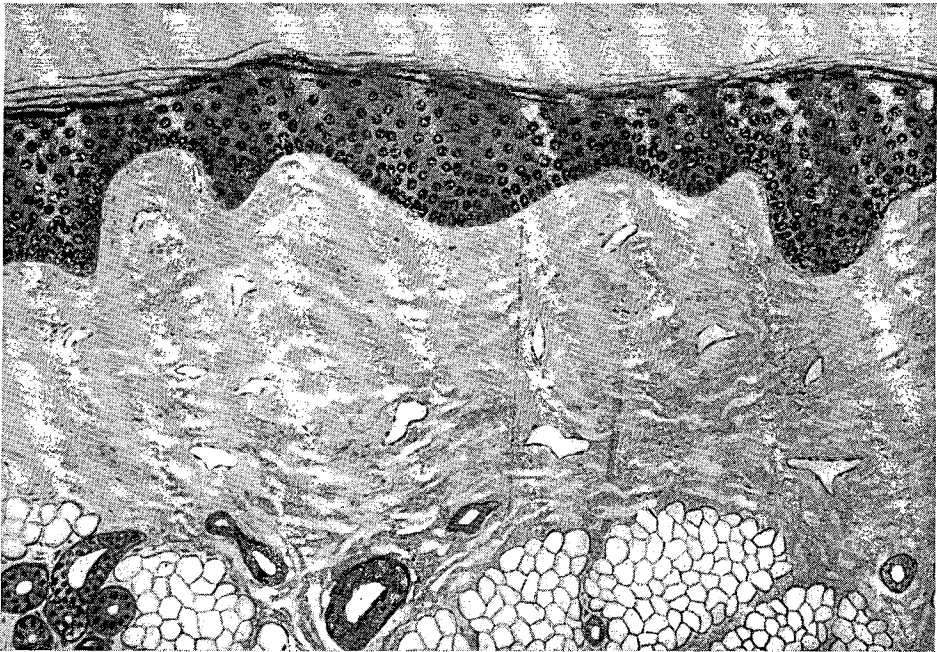
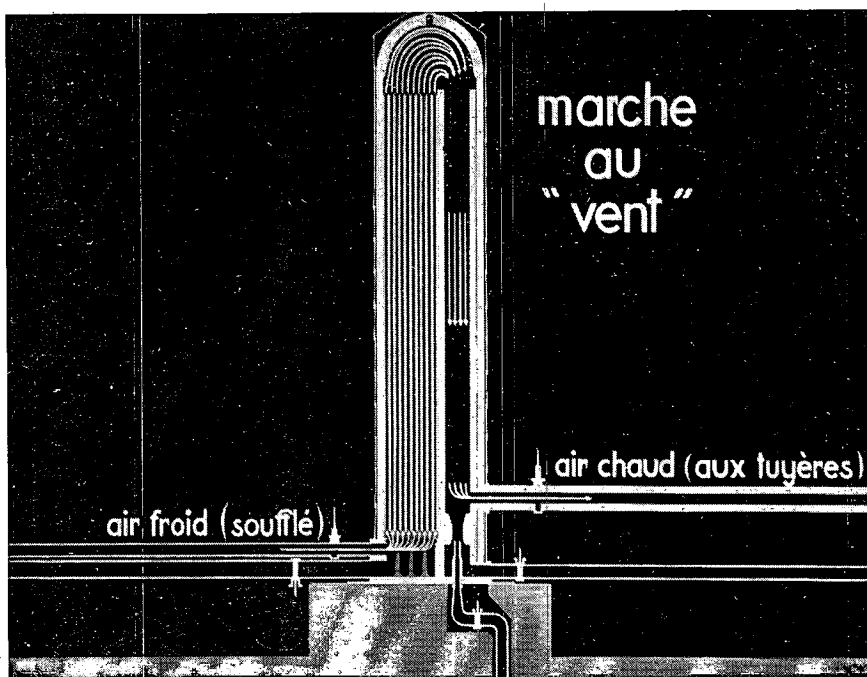
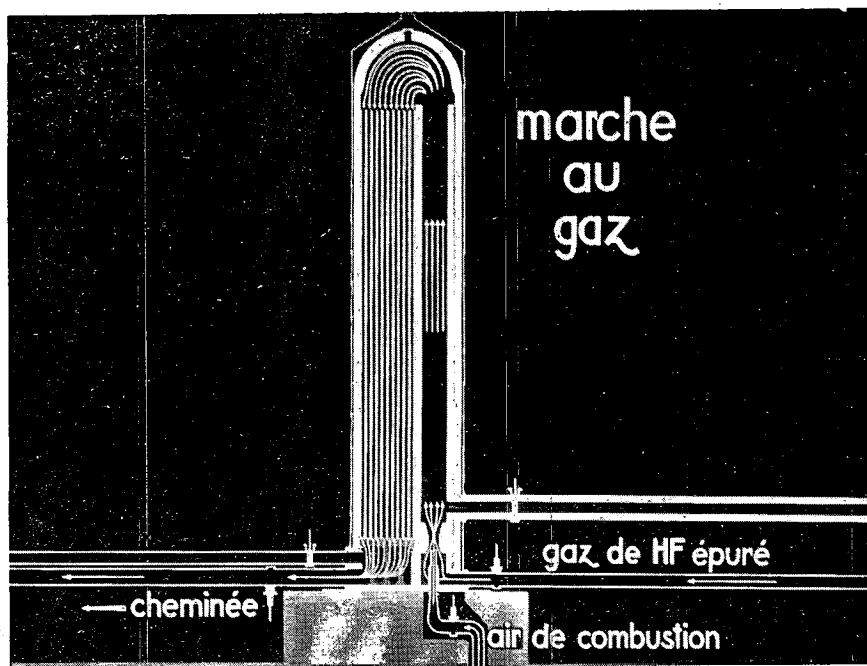
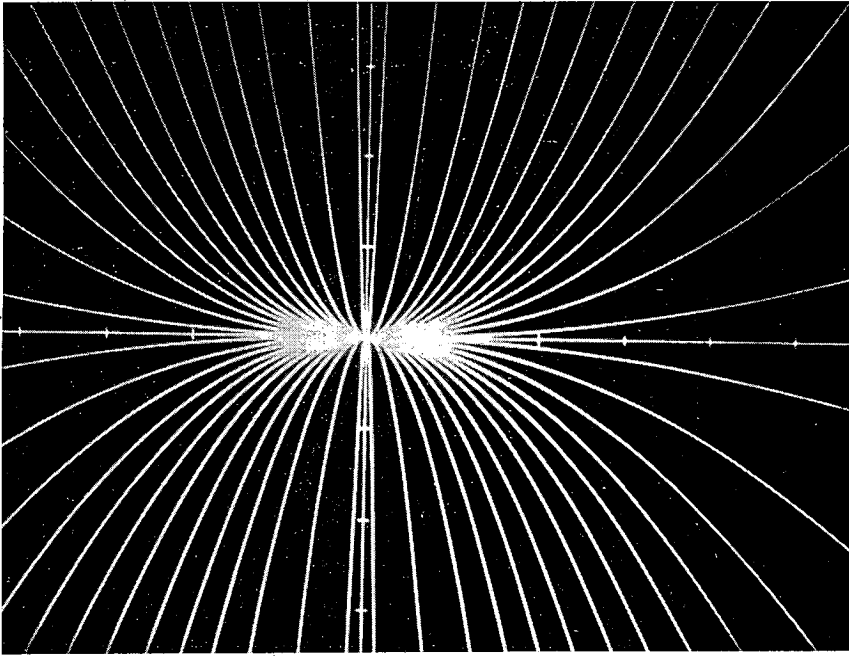
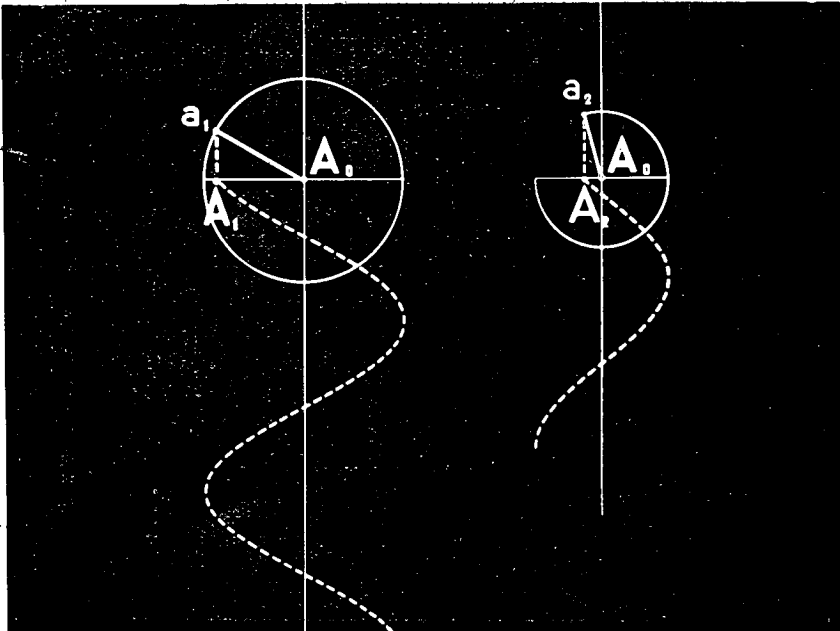
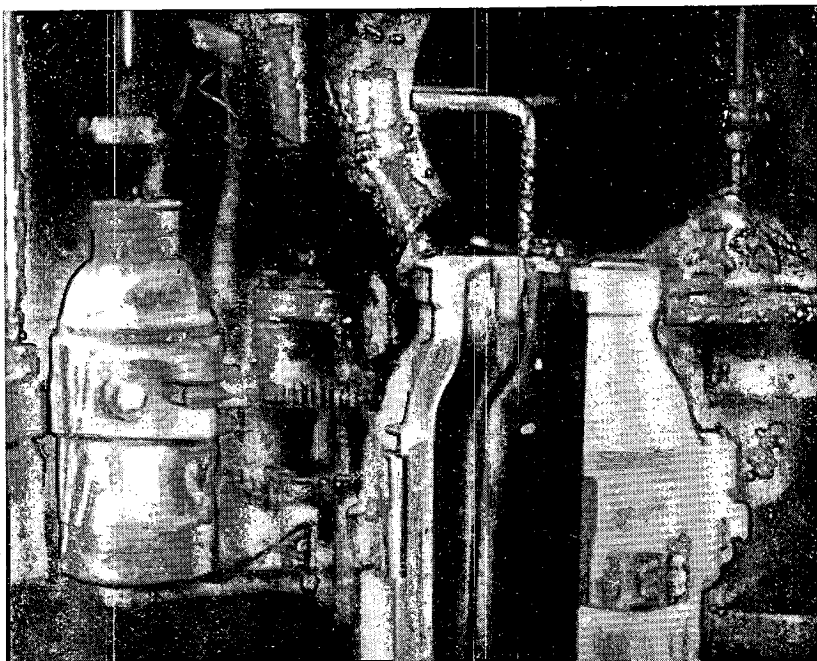
Documents pour la science, sont également les enregistrements filmés d'un Oemischen et d'un Idrac sur le vol des grands rapaces en Egypte et dans les Andes (aéronautique); des Fauré-Frémiet, Vlès et Mme François Frank au Collège de France (*Mécanismes de développements d'infusoires, Développements d'oeufs d'oursin, Cycles de nutrition chez l'infusoire...*); de MM. Huguenard et Magnan sur des grandes vitesses (*Toupie Huguenard*); de Henri Devaux (à Bordeaux) sur les phénomènes de tension superficielle et de capillarité et l'émission des parfums des fleurs; ceux de son fils J. Devaux, mort à bord du *Pourquoi pas?* sur la formation des nuages et la théorie des tourbillons convectifs; de M. Toussain au Laboratoire d'Aérodynamique de Saint-Cyr sur les tourbillons dans l'air et les liquides, étudiés dans la fameuse grande soufflerie; de M. Ténot au laboratoire des Arts-et-Métiers de Châlons sur la cavitation des hélices marines; de M. Clerget sur les injections de pétrole dans les moteurs Diesel; de M. Séguin e du Cl. Libessart sur la course des projectiles à grande puissance et autres phénomènes ultra-rapides, enregistrés au *millionième et au milliardième de seconde,* grâce au stroborama, à l'éclateur ponctuel et à la méthode des ombres; de M. Bernard Lyot sur *La couronne et les protubérance solaires,* obtenues par son coronographe et son filtre monochromatique; de M. Joseph Leclerc, attaché aux Missions françaises d'observation astronomiques, sur *Les Eclipses de soleil au cours de ces dernières années* (Caucase 1936, Suède 1945); de M. Jean Painlevé sur les *Cultures de tissus* et les *Cultures du coeur* enregistrés avec le prof. Thomas à l'Institut du Radium, sur *L'Electrolyse du nitrate d'argent.*

Films de diffusion des connaissances. — Il existe, enfin, dans l'immens répertoire français et international des films de divertissement, un grand nombre d'oeuvres « dont on peut tirer enseignement », que les maîtres peuvent utiliser pour préciser, concrétiser, des notions, des idées, pour orienter l'imagination, l'intuition des élèves. (Certes, nous l'avons dit, la vue seule du film est tout-à-fait insuffisante, et il suffit d'avoir constaté, au cours de « séances de documentaires » pour les enfants des écoles, les réactions de fou-rire qui se déchainent soudains et sans raison apparente)... L'observation doit être guidée, dirigée vers les points utiles, éclairée par des commentaires, par une préparation antérieure, des interrogations ultérieures... Le cinéma, encore une fois, n'enseigne

point; il n'est qu'un instrument de présentation.

Parmi les plus remarquables de ces films « utilisables pour l'enseignement », citons d'abord les études de biologie de M. Jean Painlevé: *Crabes et Crevettes, La Daphnie, L'Oursin, Le Bernard l'Ermite,* son célèbre *Hippocampe,* ses récent films sur le *Vampire, Assassins d'eau douce* (larves aquatiques d'insectes), et également son remarquable *Voyage dans le Ciel* (Astronomie); les fameux petits films « en trois minutes » d'Atlantic-film, consacrés à des problèmes de la grande actualité politique, économique et sociale; *La Question d'Orient, Conflit du Pacifique, Regards sur l'Asie, L'Allemagne, L'Empire française, Les Dettes de guerre, l'Aérodynamique, Le Sous marins, Les Saisons, Le Système solaire, Le Téléphone automatique, La Découvert du globe,* etc... qui peuvent être d'utiles films de révision. On en peut rapprocher certains des documentaires de la Ufa de naguère; *La Vie des abeilles, L'Etat des fourmis, Les Rayons X, La Force des plantes, L'Univers infini, Vers le zéro absolu,* qui exigent, spécialement, un commentaire étudié et approprié; les six films réalisés pour le Palais de l'électricité de l'Exposition de Paris en 1937: *Centrale hydraulique, Centrale thermique, Inter-connexion, Volt-ampère, L'Electricité dans les villes, L'Electricité dans les campagnes;* certains films de M. J. C. Bernard, tels, *Phares et balises,* et *Construction du barrage hydro-électrique de Sarrans;* 1.600° de Giles-Nicaud sur la fabrication des verres résistants; divers films de voyage et d'exotisme; le beau reportage de Forestier, *Atlantique-Sud,* sur la liaison postale Dakar-Argentine et Chili; *A l'assaut des aiguilles du Diable* de Marcel Ichac et *Autour d'un film de montagne* d'Alain Pol; *Le Tonnelier* et *Le Charron* de Gaston Rouquier; des monographies de savants tel l'excellent *Branly* d'Hervé Missir, ou d'artistes: *Rodin* de René Lucot, *Van Gogh* d'Alain Resnais, *Matisse* de Champeaux, *Maillol* de Jean Lods, *Cézanne* de Céria, *Le Nôtre* de Jean Tedesco, ainsi que le *Lamartine* du même auteur, sans oublier le célèbre *Mont Saint-Michel* de Maurice Cloche et *Antiquités égyptiennes* d'Henri Membré...

Ainsi se dégagent et se précisent, à la fois, les limites et les pouvoirs du cinéma pédagogique et l'importance du rôle qu'il est appelé à jouer dans l'école et dans la classe. Avec les films que nous avons mentionnés, le cinéma est entré définitivement au nombre des auxiliaires dont dispose à présent le maître pour faciliter son enseignement.

Pierre Michaut

JEAN PAINLEVÉ *La Quatrième Dimension*

ROGER LEROUX *Processus inflammatoire*

MARC CANTAGREL *Illustration d'une leçon sur la métallurgie du fer*

MARC CANTAGREL *Illustration d'une leçon sur la métallurgie du fer*

MARC CANTAGREL *Familles de paraboles*

RAOUL POUCHON *Les Mouvements vibratoires*

MARC CANTAGREL *Fabrication de bouteilles*

JEAN PRÉRAULT *La Mer*

I libri

JEAN BENOIT-LÉVY: *Les Grandes Missions du Cinéma*, Parizeau, Montréal, 1945.

Né Herschel né Paris, e neppure Edison, Dickson e i fratelli Lumière potevano pensare, all'epoca delle loro prime scoperte riguardanti le proiezioni animate, il cinetofonografo ed il cinema vero e proprio, che simili applicazioni avrebbero avuto una diffusione spettacolare per tutti i popoli civili, ed un avvenire commerciale. Accadde quanto spesso avviene nella storia delle conquiste dello spirito umano: non fu lo scienziato né il fisico a comprendere l'entità delle proprie conclusioni; fu piuttosto il genialoide e l'artista (nel caso, Georges Méliès), che sognò vastissimi orizzonti; e spese tutta la sua restante esistenza per individuare e perseguire le grandi missioni del nuovo mezzo, prime fra tutte il fine artistico e l'impegno informativo, vale a dire la doppia cuspide di una medesima esigenza sociale (esigenza di educazione). Per raggiungere mete cosí generali — che il cinematografo si sarebbe posto spontaneamente, ed anche a dispetto dei teorici, a cagione della sua capacità potenziale di penetrazione veramente notevole — sarebbe stato necessario attuare anche qui quei presupposti, di natura tecnica, di esplicazione, di stile, di linguaggio, che permettono, in ogni arte, la comprensione e la diffusione dell'opera, ed un certo ricambio spirituale fra creazione e pubblico.

Lo stesso Marey, che aveva concepito la sintesi rapida del movimento attraverso fotogrammi, pensava che tutte le possibilità di questa innovazione si esaurissero in un « tradurre cineticamente delle visioni oggettive ». (« Le monde est un livre d'images », diceva Baudelaire). Conseguentemente, il cinema non sarebbe andato in avvenire oltre la curiosità e il divertimento, oltre l'osservazione superficiale. Se per Rabelais, « la caratteristica dell'uomo è il riso », breve vita avrebbe avuto questo sorriso sulle labbra dell'osservatore... Brevissima ed esigua diffusione la pellicola, limitata ad esperienze d'osservatorio e di laboratorio...

Ancora in crisalide, il cinematografo nascondeva una ben diversa verità: esso era « il mezzo specifico di tradurre *i pensieri* visivamente ». Il pensiero esige una concezione, una espressione: un itinerario intuitivamente indispensabile, per quanto non correttamente crociano. Esige quindi un soggetto creatore, un oggetto, una soggettivizzazione dell'oggetto, una recezione; quindi una tecnica, che si adatti al mezzo (Méliès); una scrittura visiva, un ritmo, una puntualizzazione (Griffith); un linguaggio (dialogo dei piani cinematografici, che il

dialogo parlato ed il commento sonoro non dovrebbero spodestare, per non svirilizzare il cinema di un suo carattere peculiare); il modulo di questo linguaggio, e cioè la personalità del narratore (Chaplin, Clair, Renoir, Ford).

Accanto alla storia del cinema, ecco l'evoluzione della tecnica: restano in vista, come bersagli costanti, quei fini d'arte e d'educazione che dicemmo. Per Benoit-Lévy, « elevare i pensieri degli uomini, e l'intelligenza delle cose e del mondo », significa educare. A dire il vero, i genuini temperamenti artistici mal si piegano a certe pregiudiziali d'informazione e di educazione. La perfezione d'arte è un presupposto inscindibile del loro lavoro; all'influenza sull'educazione di chi recepisce l'opera, essi pensano come ad una conseguenza posteriore — se non occasionale —, che già è fuori dello spasmo creativo. Non è il caso di entrare nel merito della questione. Ciò che conta, è l'importanza veramente decisiva che il Benoit-Lévy concede, con argomentazioni lodevoli, al valore educativo del cinema.

L'evoluzione della tecnica ha creato le complesse sovrastrutture industriali e di personale relative alla realizzazione di un film. La terminologia francese — la piú propria — vede un « auteur » al centro del processo produttivo. Accanto, e per eguale importanza, vanno il tecnico del suono, ed il montatore; il quale ultimo, per una di quelle frettolose anomalíe che caratterizzano il cinema nostrano, viene sminuito a tal punto in Italia, che la maggior parte degli sceneggiatori non fanno alcun conto delle esigenze di montaggio; mentre le iniziative prese alla « moviola » sono quelle che spesso salvano o condannano definitivamente un « film » anche in sede estetica.

Anche le ammirevoli gerarchie di Hollywood — che permettono un felice sistema di suddivisione di compiti e di controlli — non sono immuni da pecche. Il fenomeno della sterilizzazione delle idee, pernicioso specie nel genere drammatico, dipende molto dalla distanza fra il « director » e lo scrittore iniziale della vicenda.

Ad ogni buon conto, l'organizzazione industriale è indispensabile alla produzione di un buon film quanto le perfette cognizioni tecniche di coloro che firmano le diverse fasi di detta produzione. Presupposti concreti, cui l'artista non può sfuggire senza pregiudicare la sua opera. Il film, che si sviluppa su quattro dimensioni, è sottoposto ad un procedimento di lievitazione. Vi cooperano tecnici e attrezzature, come un complesso plastico nelle mani esperte dell'« auteur ». Una certa armonia si raggiunge unicamente attraverso un provato « esprit d'équipe ». « En dépit de toutes les circonstances contraires et les vicissitudes, cet esprit de l'équipe subsiste sous toutes les latitudes parce que la puissance du cinéma, la grandeur de ses missions, influencent souvent inconsciemment tous ceux qui, a un titre quelconque, participent à la création ».

Ma l'industria, la grossa industria ha i suoi inconvenienti, — che sono, disgraziatamente di ordine economico e sociale, e vengono ad incidere sulla libertà estetica della produzione. « ... Ces entraves — continua Benoit-Lévy — proviennent de ce que le cinéma est un art-

industrie et que l'éternel et stupid conflit des créateurs et des organisateurs n'a pas été considéré avec plus d'objectivité dans le cas du cinéma qu'il ne l'a été dans d'autres industries à base artistique. De cette cause fondamentale décole un certain nombre d'effets qui se répercutent sur le développement artistique et moral du cinéma. D'autre part, la méconaissance par les industriels des lois de l'évolution naturelle de toute société humaine n'a pas permis l'adaptation suffisante des formes économiques anciennes aux exigences du cinéma... *Cet art majeur, plein de vie et de promesses,* se trouve enfermé, arrêté *dans sa croissance* par un cadre rigide et de style périmé. La description de ces causes et de leurs effets multiples, nécessiterait un ouvrage. Je voudrais relever un certain nombre de questions essentielles qui influent directement sur les missions du cinéma dramatique... ».

La « croissance » di cui parla l'A. è per l'appunto quella esigenza di lievitazione che dicevamo: nella produzione in genere, nel genere e nella levatura dei films, nella parabola di sviluppo di ciascun film in particolare. L'« esprit d'équipe » resta il catalizzatore garantito per ottimi effetti pratici. Una certa resistenza è data dalle continue incognite dei rapporti fra industria e regía, cioè fra dato commerciale e dato creativo e formale. Un inconveniente che mancava, in Francia, all'epoca di certi entusiasti « patrons », pionieri dell'industria piccola: Charles Pathé, Léon Gaumont, Edmond Bénoit-Lévy... Dovrei dedurne che *l'esprit d'équipe* è sempre alleato e coerentemente alleato con il regista, a dispetto dell'industriale. Ciò non è sempre vero, essendo difficile a raggiungersi un tale amalgama. Anzi, Bénoit-Lévy ed Ekk, se si sono giovati di *troupes* cosí intelligentemente fedeli, dovrebbero considerarsi dei registi fortunati, a meno di non concedere ad essi il maggior vanto di questo impeccabile accordo. Io credo che sia proprio cosí: lo spirito di equipaggio è dato dalla personalità del regista, cosí come i caratteri di un esercito prendono spesso forma dalle abitudini del suo comandante.

Parlare di personalità dell'« auteur » (senza dubbio, l'« auteur » francese mi pare abbia piú mani libere che non il nostro regista), significa ribadire che l'industria ed i collaboratori sono due presupposti di ordine materiale: tuttavia mezzi e collaboratori intelligenti, che, a diversità del trapano per lo scultore o della squadra per l'architetto, possono assimilare il gusto e le intenzioni del regista fino alle piú intime nervature, realizzando con lui un'opera unitaria.

Ciononostante il Benoit-Lévy, autore, come Griffith, Ekk, Chaplin, Flaherty, di opere cinematografiche lungamente meditate nel proprio intimo, e quindi realizzate personalmente, cioè pagando di persona rischi e disagi tecnici, rinuncia implicitamente a considerare il cinema come un'arte collettiva, pur soffermandosi oltremodo sulla perfezione dei servizi.

Non è possibile fare un buon film senza una ispirazione creativa, e senza la personalità spiccata di un creatore, attorno a cui ruoterà la corolla montante delle inquadrature e delle sequenze.

Mi è capitato qualche volta di osservare come i coautori di un

film in preparazione cerchino disperatamente, in sede di sceneggiatura, di trovare un perno centrale, attorno a cui filare il canapo fino a chiudere la matassa. E non si avvedono che quel perno centrale manca, poiché fra essi non vi è alcuno, che per autorità, esperienza ed ingegno prenda *effettivamente il timone*. Senza buon capitano non si vedrà mai un buon spirito di equipaggio: tale spirito è la proiezione orizzontale della capacità produttiva dell'autore.

Ed ecco quindi certi soggetti senz'anima, che tanto spiacciono al Benoit-Lévy; e certe storie-pretesto, allogate per il cartello di questo o quell'attore; e certi pastoni, la cui consistenza meccanica e forzata rivela una paternità sminuzzata ed estravagante.

L'ispirazione è, in sostanza, detta « idea-forza » dal Benoit-Lévy.

Un film privo di una sua « idea-forza » è come un tralcio che non abbia né matrice né terra: destinato a palesare i suoi fiori piú effimeri. Il cinema ha la sua quarta dimensione, e immerge il pubblico in qualsiasi località della vita; mentre il teatro ha il suo ponte fisso, cioè il passo coattivo dei personaggi, sul palcoscenico, e la sua unità di luogo. Enorme è quindi l'influsso del cinematografo sul pubblico. Conseguentemente, la responsabilità dei creatori di film, dal punto di vista artistico, sociale e morale, è davvero straordinaria. Noi vediamo, noi crediamo, siamo volontariamente ingannati e piacevolmente convinti. — dice deliziosamente Emile Roux-Parassac. — L'uomo ha conquistato la piú fuggitiva e piú fragile delle contingenze umane: il movimento...

Perciò, spessissimo, il pubblico si lascia convincere da fortunati lavori di « mestiere »: dove il ricamo coltivatissimo delle « gags », del dialogo, e di buoni movimenti di macchina, riesce in qualche modo ad occultare l'assenza piú completa di una qualsiasi « idea-forza ». Ma è momentanea suggestione: alla società, con una produzione simile, nulla viene donato. E' facile equivocare « nei termini ». Lo stesso Benoit-Lévy, in un articolo pubblicato una ventina di anni or sono (*Pellicole ricreative,* Rivista Internazionale del Cinema Educatore, Ottobre 1929) ci tiene a precisare che non tutte le pellicole superficialmente divertenti sono ricreative: La pellicola ricreativa è al tempo stesso un riposo e un bene per l'intelligenza... Abbiamo notato, in Germania, quattro versioni dell'*Hänsel und Gretel,* di lunghezza variante tra i sessanta e i mille metri circa. Sarebbe per verità eccessivo qualificarne anche una sola come ricreativa, nel significato che noi intendiamo... *Don Chisciotte della Mancia* di Cervantes, girato in un paese del Nord Europa, non manca di grazia, di spirito e di « vis comica », ma non è, ciò malgrado, una pellicola ricreativa. Né il fanciullo né la folla potranno trarne gli insegnamenti voluti dal suo immortale autore. Nel vederla si sorride soltanto, senza averne un completo senso di piacere e un arricchimento di cultura. Appar chiaro, dunque, che nel concetto di « idea-forza » universale siano implicite quelle grandi missioni del cinema, che il Benoit-Lévy s'apparecchia a disvelare.

Premesse l'apparecchiatura e la collaborazione tecnica, egli conferma che la prima legge generale è « scegliere un'ida, e trovare la sua

forma migliore di presentazione ». Ekk ebbe l'idea-forza universale dell'infanzia randagia, nel *Cammino della vita;* Benoit-Lévy, in *Hélène,* ha tenuta ferma, — sforzandosi di renderla comunicativa — la seguente idea-forza: « Il faut croire à la vie ».

La seconda legge generale, che un autore cinematografico consapevole dei propri doveri, deve bene tenere a mente, è la molteplicità dei generi di cui occorre tener conto.

Il pubblico accorre al cinema, in funzione di simili generi. Cosí il genere comico (comprendente i disegni di Méliès, le marionette di Starevitch, i disegni animati di Disney, i « comics », Linder, Keaton, Laurel e Hardy, ecc.), la cui missione sociale, di piena distrazione, è stata spesso misconosciuta e sottovalutata. Cosí il genere musicale, che sfruttando al massimo la capacità quadrimensionale, permette una partecipazione totale, mediante facili espedienti, a spettacoli incredibilmente ricchi. Cosí finalmente il cinema drammatico, che corre inesorabilmente su di una rotaia a due binari: un binario dev'essere la verità del documento; l'altro, l'esame psicologico, spinto a tal punto, che gli oggetti stessi, cioè il materiale plastico, prendono un significato drammatico, e divengono attori essi stessi (una lampada in p. p.; un telefono abbandonato che oscilla ecc.). L'obiettivo analizza la vita, panoramicando, e fa degli oggetti che inquadra altrettanti esseri viventi. Cosí accade del treno, che presta alla sfilata degli alberi il suo vertiginoso movimento, dando al viaggiatore una sensazione fittizia, ma non meno « drammaticamente vera e documentata ».

La terza legge fondamentale, anche se il Benoit-Lévy non l'analizza come tale è lo studio e l'attuazione del *mezzo-ambiente,* in cui deve agire la forza-idea. Pressoché perfetti, nella « scelta » dell'idea-forza e nello studio dell'ambiente sono stati, o sono, a suo parere, registi come Renoir, Capra, Duvivier, Wyler, Eisenstein, Bernard, Berthomieu, L'Herbier. Evidentemente l'A. ne fa una elencazione non tassativa, badando piú alla personalità degli stili, ben nota e riconoscibile anche da un pubblico profano, che ad una vera e propria scala di valori assoluti. Un pensiero eccezionale va, sull'argomento della interpretazione degli ambienti, a due nomi sommi, come Charlie Chaplin e René Clair.

La questione del mezzo-ambiente reca automaticamente seco quella della scelta degli attori. Benoit-Lévy, abituato a trascorrere gran tempo nell'ambiente da descrivere prima di realizzare il film (nelle scuole popolari di Parigi, per *La Maternelle;* all'Opéra di Parigi, per *La Mort du Cygne;* e perfino fra gli indigeni Scleus dell'Africa, per girare *Itto*), ha una predilezione per gli « attori naturali ». Trova in essi quel « vero » e quel « documentario », che, a suo parere, sono necessarissimi per un film drammatico. Preferisce quindi i dilettanti per le parti secondarie, pur ammirando la perfetta organizzazione della « Screen Actor's Guild » di Hollywood, che inquadra e distribuisce migliaia di comparse. Si tratta di attori cercati per servire allo « scenario », e non viceversa; gli stessi attori professionisti dovreb-

bero, in ordine allo « scenario », avvicinarsi il piú possibile, come gusto, carattere, e maniera di vivere, ai personaggi.

A questo punto, può farsi un'obbiezione all'A. Può diventare una moda ed un sottile compiacimento, — oltre che molta fatica perduta — questa dei registi che vanno a cercare fra la folla anonima i propri personaggi, quando hanno a disposizione professionisti tanto piú bravi, in quanto sanno interpretare le parti piú lontane dalla propria personalità, e muoversi con disinvoltura nei piú diversi ambienti. Ho letto articoli che dicevano talune cose giuste al riguardo. Gli « attori naturali » sono in fondo degli esordienti, privi talvolta anche di una mediocre sensibilità artistica. Un regista particolarmente dotato di pazienza riesce a far girare loro un film, perdendo moltissimo tempo. Ma essi, fin dal primo colpo effettivo di manovella, non sono piú attori naturali, ma attori come tutti gli altri; soltanto senza esperienza e senza carriera. Che registi sensibili possano ottenerne cose pregevoli, è altro discorso. Benoit-Lévy parla specialmente dei bambini, rimandando la smaliziatura alla seconda pellicola. Essi non sono quindi i bambini che già calcano le scene, poiché l'A. non crede ai bambini professionisti. Ma devono essere bimbi inconsapevolmente guidati, mediante la confidenza e la comunicativa, alla comprensione della loro parte. Il secondo film già distruggerebbe questo stato di grazia semi-incosciente. Quanti, come me, non diffiderebbero?

L'itinerario preparatorio del film è precisato. Il regista pensa all'idea, vive l'ambiente, sceglie le immagini, le realizza. L'équipe creatrice si dirama dall'autore del film.

Allora il regista dovrebbe essere anche soggettista, preferibilmente: sebbene sia sufficiente che il regista faccia propria l'idea-forza, anche astraendola da una novella (Eisenstein). Vi sono novelle che parlano da sole il linguaggio cinematografico. Questo, in ogni caso, non è il problema centrale di Benoit-Lévy; egli appartiene ancora, non foss'altro per tradizione, al periodo eroico della cinematografia; il suo « auteur » è insieme un ispiratore, un autocrate ed un eroe; la sua idea-forza non richiede precedenti letterari, ma soltanto un autentico ambiente sociale. La cinematografia commerciale segue spessissimo una direzione inversa, invece. La narrativa ed il teatro sono le sorgenti pressoché inesauribili della produzione di Hollywood: ciò che conta è che il « director » sia il piú vicino possibile, come intenzioni, all'autore originale della vicenda, affinché cinema e letteratura non ne escano equamente traditi...

Un film concepito attraverso un itinerario castigatissimo, come quello che abbiamo detto, allevato, nutrito pietosamente dal suo autore durante tutta la fase preparatoria e quella di realizzazione, è senza dubbio un film in grado di adempiere, finalmente, alle grandi missioni del cinema.

La prima grande missione del cinema è nell'arte dello spettacolo: apportare la fantasia, il sogno e la poesia. Con la commedia (comica, musicale), il cinema contemporaneo ha preso l'eredità di quelle ragioni sociali ed universali, che fecero ad esso abbracciare in un

primo tempo la pantomina. Con il dramma, la sua missione artistico-spettacolare ha raggiunto talvolta delle posizioni avanzate sulle arti canoniche. Piú di ogni altro genere, il cinema drammatico incatena i sensi, e — come diceva Goethe — lo spirito resta servo. La sua efficacia è tale, da suggerire allo Shweisheimer la forma drammatica anche per l'insegnamento popolare (« Un film d'insegnamento popolare che voglia essere efficace, non deve limitarsi soltanto ad insegnare. Deve invece interessare e scuotere anche i cuori indifferenti. La forma drammatica consente di raggiungere piú direttamente lo scopo: ottenere cioè una azione permanente sullo spettatore »).

La seconda grande missione del cinema è dunque l'insegnamento. La lettura dei testi, senza il sussidio delle immagini, resta lettera morta, spessissimo, per lo studente. Kant diceva: — L'immagine senza comprensione è vana; la comprensione senza immagine è cieca. E' invalsa una pedagogia cinematografica dei professori, e cioè l'arte di servirsi del cinema per insegnare meglio. Il cinema scolastico e post-scolastico, il cinema scientifico, profilattico, di educazione sessuale, artistica, professionale, artigiana, sono altrettante conquiste di un mezzo impareggiabile. « Possiamo dimenticare — si chiede il noto studioso portoghese Aloysio De Vincente — la volgarizzazione realizzata a mezzo del cinema di grandiosi lavori storici... Possiamo dimenticare la grande opera di diffusione geografica a mezzo del cinema? La conoscenza della natura e dei segreti di essa, e della sua incantevole poesia? »... « Pellicole grandiose ci han fatto vivere dinanzi agli occhi » tutta la bellezza morale e spirituale di popoli perduti in isole Oceaniche... — Basti pensare a *Moana*, di Flaherty, ed a *Itto*, di Benoit-Lévy.

Il cinema è « une arme à double tranchant: beaucoup de mal; beaucoup de bien ». Ma il bene ch'esso apporta ai popoli di tutto il mondo non regge limiti nè confronti.

Ed eccoci, ora, all'ultima sua missione, la piú universale. Essere il piú potente mezzo di diffusione dello spirito di fratellanza e di democrazia, abbattere le barriere, i pregiudizi, gli odii di nazione, di casta, di razza. Ravvivare l'emulazione fra i popoli, e quindi la unità di princìpî e il progresso. Rivelare la sincerità e la sensibilità dell'« auteur », toccare i cuori di tutto il mondo.

E' la tesi pacificata, che ha rappresentato la chiave di volta della fortuna di Frank Capra: « voi, io e il nostro vicino — afferma l'autore di *Accadde una notte* — siamo sempre gli stessi in tutto il mondo, fondamentalmente buoni, desiderosi soltanto di pace, di libertà e di fortuna. Sarà forse un luogo comune, ma è vero ».

Massimo Franciosa

RENÉ JEANNE, CHARLES FORD: *Histoire Enciclopédique du Cinéma*, vol. I. *Le Cinéma Français* 1895-1929. Robert Laffont, Paris, 1947.

Un grosso volume di circa cinquecento pagine viene ad aggiungersi agli altri sulla storia del cinema. René Jeanne e Charles Ford si propongono con questo, che è il primo di una serie di quattro, di dare un ragguaglio assai ampio sul cinema francese nel periodo del muto. Il secondo volume sarà dedicato al cinema muto negli altri Paesi europei, il terzo al cinema americano muto e sonoro, il quarto infine al cinema sonoro in Europa.

Gli autori convengono circa la arbitrarietà di tale suddivisione, che d'altra parte appare loro ragionevole e logica. Si propongono inoltre di indicare i film col loro titolo originale, seguito dal titolo con cui i film sono stati presentati in Francia e di pubblicare in appendice ai volumi, un indice analitico e repertori biografici.

Nell'avvertimento posto all'inizio del primo volume, alludono inoltre ad alcuni volumi sulla storia del cinema, precedenti al loro, che non risponderebbero in tutto e per tutto alle esigenze del lettore: le « storie » di G. Michel Coissac, Maurice Bardèche e Robert Brasillac, Carl Vincent. Della storia di Georges Sadoul, avvertono in una nota, non era ancora apparso il primo volume allorché essi si accinsero all'impresa della loro « storia » cui intendono giustificare l'attributo « enciclopedica » per l'impegno posto nel trattare diffusamente tutti gli argomenti. Avvertiamo peraltro, per inciso, che altre storie erano apparse prima che René Jeanne e Charles Ford si accingessero alla compilazione della loro, e che probabilmente appagavano almeno in parte, le esigenze e le richieste del lettore che domandasse soprattutto ad un testo di Storia del Cinema, di essere ampiamente informato. Tuttavia, essi osservano, l'esistenza di altre « storie » non scoraggia coloro che credono di avere ancora qualcosa da dire.

Da queste premesse appare chiaro dunque, l'intendimento principale degli autori: di fare cioè un'opera ampia di documentazione e di informazione, non trascurando ragguagli e notizie inerenti non soltanto la struttura e lo stile del film, ma altresí la vita stessa del cinema, dell'industria, della tecnica.

Da qualche tempo gli studiosi di cinema si sono posti anzitutto sul piano della ricerca filologica, dello schedario, della minuziosa, attenta e diffusa esposizione di dati. Via via che la data della invenzione del cinema si perde nel tempo, si va sviluppando il senso di ricerca e di indagine. Purtroppo a tale straordinaria buona volontà non corrisponde, d'altro canto, la possibilità di studiare direttamente le opere del cinema, cioè i film, per cui accade molto spesso che lo storico del cinema debba attenersi soltanto all'informazione desunta da pubblicazioni del tempo e non possa studiare il film al lume del senso critico. Ove poi si consideri che non pochi film di importanza notevole sono irrimediabilmente distrutti, appare evidente la enorme difficoltà o addirittura la impossibilità di fare una storia del cinema da un punto di vista estetico. I giovani che — e non sono pochi — sa-

rebbero oggi indotti ad avviarsi all'estetica del cinema, o dovranno rifarsi in molti casi al giudizio di chi abbia visto i film o dovranno limitarsi a studi particolari.

Per compiere questi sono necessarie le storie redatte su basi e con criteri di informazione. Sotto questo riguardo il volume di Jeanne e Ford arreca un non indifferente contributo. Espone e documenta, per esempio, le ragioni e il clima per cui certe opere sono nate, le cause di incontri e di combinazioni, i frutti di queste e di quelli.

Gli autori sono, in certo senso, presi dall'assillo di fornire quanti piú possibile dati e notizie. E non vi sarebbe ragione infatti, dato l'assunto, di trascurarne. Apparirebbe peraltro interessante la citazione, per esempio, di qualche tratto di sceneggiatura, la riproduzione di fotogrammi in sequenze di montaggio; cosicché si potesse determinare, ove esso non sia incluso piú o meno esplicitamente nel testo, un giudizio, o piuttosto fosse possibile farsi un'idea dei modi e della struttura narrativa e figurativa dei film. Le illustrazioni non mancano — esse sono 148 — ma altre si desidererebbero e possibilmente desunte da fotogrammi di film.

Il volume si raccomanda soprattutto per l'ampia documentazione e le notizie offerte; che non escludono nei luoghi principali, e a proposito di film importanti, analisi critiche, o almeno la esposizione di elementi caratteristici di qualche opera.

La prima parte di *Le Cinéma Français* 1895-1929 introduce il lettore in quel mondo in cui agivano, intorno il 1895, gli inventori inconsapevoli di un nuovo mezzo espressivo; ma consapevoli di aver scoperto un mezzo per la riproduzione animata della realtà dinnanzi a più spettatori, su uno schermo; viene ricordata, naturalmente, la famosa proiezione del 28 dicembre 1895, che può considerarsi il primo spettacolo pubblico. Di fronte alla dimostrazione delle capacità dell'apparecchio di Louis Lumière, il pubblico reagisce favorevolmente. E' necessario quindi proseguire nel cammino intrapreso, mostrare agli spettatori interessati altri film. A questa iniziativa non si accingono che per breve tempo, valendosi dei loro operatori, da Promio a Mesguisch, Louis e Auguste Lumière. Nasce invece da un lato l'industria, dall'altro l'intendimento di sfruttare le risorse del « cinématographe » per spettacoli di illusionismo: ecco Georges Méliès.

La seconda parte del volume tratta della « giovinezza del cinema francese » dal 1895 al 1919. A Méliès, la cui personalità, i cui film sono da qualche tempo oggetto di studî precisi e puntuali, è dedicato un ampio capitolo. Nei capitoli successivi ricorrono i nomi di Charles Pathé, Léon Gaumont — i primi industriali — di Henry Joly, l'operatore di *Le Coucher de la Mariée*, breve film che per l'argomento attira un tale numero di spettatori, da essere replicato trecento volte di seguito; Ferdinando Zecca, uno dei primi uomini à tout faire del cinema, meno geniale, piú versatile e altrettanto attivo che Georges Méliès, Zecca che può essere considerato (*Le Muet mélomane*) uno degli iniziatori del film sonoro; i primi « metteurs en scène », Lucien

Nonguet, Georges Monca, Gaston Welle, e via dicendo; scenaristi, attori, tra i quali primeggia Max Linder.

Il cinema francese acquista un po' alla volta la sua fisionomia; si stabiliscono tendenze, si affermano personalità. A Louis Feuillade (« grâce a *Fantômas,* Louis Feuillade est le premier des metteurs en scène français ayant eu une influence hors des frontières de son pays natal ») ed a Léonce Perret (da attore comico a regista di film in costume), sono dedicati due paragrafi.

A un certo punto il cinema potrebbe affermarsi come espressione d'arte autonoma; sennonché, proprio sotto l'egida del « Film d'Art » si commettono i primi errori. (« L'erreur que Le Bargy et Calmettes commirent en laissant les acteurs qu'ils employaient modeler leur jeu cinématographique sur leur jeu théâtral se doubla très vite d'une autre erreur...: on trouva plus simple et plus rapide... d'extraire la matière d'un scénario d'oeuvres existant déjà... des moins faites pour fournir au cinéma ce qu'il exigeait »).

Accanto a codeste manifestazioni di cinema che per essere arte si rifà a schemi di magniloquenza pantomimico-teatrale, ecco i tentativi e le esperienze di Emile Cohl nel campo dei disegni animati, la cui invenzione risale, come osservano giustamente Jeanne e Ford, a Emile Reynaud il quale aveva presentato col suo « théâtre optique en 1892, des dessins en couleurs qui avaient pour titre *Pauvre Pierrot, Clown et ses chiens, Un bon bock, Rêve au coin du feu, Autour d'une cabine* ».

Durante la guerra e nel periodo immediatamente successivo, si affermano nuovi nomi, nuove personalità: Abel Gance, Jacques de Baroncelli, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Louis Delluc: letteratura, avanguardia. E' indubbio che in questo periodo nasce o meglio si afferma il film come arte, intendendo i critici e gli esteti ricercare e scoprire nella nuova espressione uno specifico ed esclusivo senso artistico: ovvero doti peculiari al film, opera che nulla avrebbe a che vedere con quelle derivate da altre espressioni. Di qui l'ansiosa ricerca a produrre film del tutto silenziosi, privi di didascalie. La tendenza sorge contemporaneamente in Germania ed in Francia: lí con il Film-Kammerspiel, qui con le opere, tra gli altri, di Delluc. La pubblicazione degli scenari di film di quest'ultimo (*Drames de Cinéma*) vuole essere appunto una dimostrazione chiara e convincente del modo con cui debba essere scritto lo scenario di un film, non basato sul dialogo e sulla parola bensí sulla immagine, descritta, nel caso di Delluc, con tanta perizia espressiva. L'apporto di Louis Delluc definito « apôtre et homme d'action » è ampiamente valutato da René Jeanne e Charles Ford i quali non esitano a dichiarare che i quattro film di Delluc (sia per lo scenario che per la regía) *Le Silence, Fièvre, La Femme de nulle part, L'Inondation* sono i primi quattro film che dopo quelli di Méliès e di Cohl apportano allo schermo alcunché di nuovo.

Questo mondo nuovo del cinema nasce dall'ambiente letterario e intellettuale: è in questo clima che si afferma la figura di Ricciotto

Canudo, definito da Jeanne e Ford come un personaggio ricco di idee ma nello stesso tempo un po' dilettante, che ha soprattutto il merito di aver inventato il termine « settima arte » da attribuirsi al cinema. E' in questo ambiente che sorgono i primi ciné-clubs che tanta parte hanno avuto nella diffusione dei buoni film.

Germaine Dulac, Jean Epstein, Henri Chomette, Jean Grémillon, Alberto Cavalcanti, Marcel L'Herbier, René Clair, Jacques Feyder, Léon Poirier: il cinema francese si va affermando, attraverso correnti di varia intonazione, in cui l'influenza dell'avanguardia merita un particolare accenno: gli autori tendono a mettere in rilievo l'apporto di ciascun nome nuovo, di identificarne gli aspetti specifici.

Capitoli del volume sono dedicati all'analisi dei rapporti cinematografici franco-russi: intervento in Francia della troupe di Ermolev (Ermolieff) con Mozhiukin (Mosjoukine), Volkov (Wolkoff), la Lissenko, ecc.; a quelli internazionali, con l'intervento nell'ambito dell'industria cinematografica francese di registi ed attori di vari paesi e l'attività in altre terre, di cineasti francesi. (Già antecedentemente registi e attori francesi avevano contribuito tra l'altro al cinema americano).

Alla « Nouvelle génération » Jeanne e Ford fanno appartenere Julien Duvivier (la cui attività, essi precisano, ha inizio fin dal 1921), Jean Benoît-Lévy, e finalmente di coloro che si affermeranno con l'avvento del sonoro: Georges Lacombe, Pierre Chenal, Marc Allégret, Marcel Carné, la cui attività si svolge in particolare, agli inizî, nel campo del documentario. Attività importante, questa, nella quale eccelle, soprattutto per l'apporto al campo scientifico, Jean Painlevé.

Libro utile, ricco di notizie e di riferimenti, dotato di un indice analitico di nomi, esso si aggiunge alle migliori opere sulla storia del cinema.

Francesco Pasinetti

I film

L'Amore

Origine: Italia 1947-1948 - *produzione e regía di* Roberto Rossellini - *musica di* Renzo Rossellini - *protagonista*: Anna Magnani.

I. LA VOCE UMANA: *basato su un atto di* Jean Cocteau - *fotografia di* Robert Juillard - *scenografia di* Christian Bérard.

II. IL MIRACOLO: *soggetto di* Federico Fellini - *sceneggiatura di* Tullio Pinelli e Roberto Rossellini - *fotografia di* Aldo Tonti - *attore*: Federico Fellini.

Il tempo aveva già un po' diminuito il valore dell'atto unico di Cocteau *La voce umana,* anche se in America è stato tradotto nel luglio scorso da *Partesan Review,* ma forse per contraccolpo al successo dell'opera «minima» di Menotti *Il telefono* (se non anche per la risonanza che ha subito destato lo *sketch* cinematografico di Rossellini anche prima che fosse stato presentato al pubblico). Il padre di questi atti unici, se v'interessa, è *Faisons un rêve,* commedia a tre di Sacha Guitry, che l'autore *boulevardier* recitava, nel 1915, per i soldati delle retrovie: un intero atto era sostenuto dallo stesso Guitry, con un telefono per *partenaire.*

A Rossellini e ad Anna Magnani è parso di estrarre *La voce umana* dalla *congérie* dei monologhi e pezzi di bravura che col passare degli anni diventano anonimi: la Magnani interpretando, Rossellini vedendo e registrando, quasi automaticamente, senza il lavoro che l'Olivier o lo Asquith hanno saputo fare sui capolavori di Shakespeare o sulle *pièces* di Shaw (*Marcantonio e Cleopatra,* che è di Pascal, eccettuata). L'attrice, indissolubilmente legata al realismo della scena e delle strade romane, ha costruito il personaggio della donna abbandonata e vieppiú innamorata con tutto lo slancio del suo temperamento e con la passione del suo volto (ancne se il cinema non l'ha servita come Dreyer aveva già fatto per la Falconetti).

Ma non bisogna dimenticarsi che Anna, nel film, è un «tipo», e lo diciamo tutto a suo onore: come lo è Stroheim, come Jean Gabin, come lo era Polydor e come Charlot, che di tutti i tipi creati dal cinema resta il piú alto. Mettete in bocca a questi personaggi una battuta che non appartiene al loro «tipo», e la sentirete fuori posto. Ora ripetete lo stesso esperimento con la Magnani: fatele dire, come in *Voce umana,* quelle battute borghesi, piú o meno gravi, che alludono al «processo» o al «dentista». Esse, nella violenza, per sovrappiú, dei *gros plans* sonori, porteranno una sfasatura, un tono falso che del resto avevano nella stessa *pièce* di Cocteau.

Che Rossellini abbia dedicato alla Magnani, quale «omaggio», questo *sketch* che appartiene completamente a lei (e a Cocteau) è molto gentile: sarebbe scortese, però, verso tutte le altre nostre distinte attrici, la Pagnani, la Morelli, la Ferrati, la Adani, ecc., se noi ritenessimo che queste non ne saprebbero dare una interpretazione altrettanto rispettabile.

Nel *Miracolo* la presenza di Rossellini torna in luce, e con una tecnica creativa che propone nuove soluzioni: non piú *neo-realismo,* cosiddetto: ma *sogno.* (Vedremo come questo assunto, indubbiamente rilevante, potrà ancor meglio chiarirsi nella *Macchina ammazzacattivi*). Forse è la lettura di *Fior di santità* di Valle-Inclàn che ha ispirato Fellini per il racconto su cui è basato il secondo *sketch* di *Amore.* (Cosí ha sostenuto vivacemente anche la stampa sud-americana). Adattamento italiano d'un racconto spagnolo, dunque, che a loro volta Tullio Pinelli e lo stesso regista hanno ridotto per lo schermo. L'atmosfera della vicenda, infatti, è indicativa al riguardo: basta ricordare la maternità di Marí-Gaila, l'eroina di *Parole divine* dello stesso

Valle-Inclàn, inseguita dalla folla urlante fino alla chiesa, e rifugiatasi nel campanile. Anziché verso Gesú (come in *Fior di santità*) Fellini fa rivolgere la sua pazza pecoraia verso San Giuseppe, che essa crede di ravvisare in un vagabondo. La storia procede di pari passo. Al latte il soggettista sostituisce il vino, ma l'« abuso » del vagabondo si verifica in entrambi i casi; e il popolo si prende beffa della « madre divina », sedicente, anche gli scemi del villaggio la cacciano via. E qui è veramente toccante, raggiunto con la semplicità e disinvoltura di Rossellini nel dire le cose piú difficili, l'episodio del vecchio che, di fronte alla chiesa, le getta via robe e scatole di latta, che ruzzolano sulle scalette del tormentato paesino tirrenico.

Film discontinuo, come *Germania anno zero*, che pure registra sí splendidi brani, con una prima parte che continua sullo stile di *Voce umana*. Parla soltanto Anna, e il vagabondo la guarda a lungo inespressivamente: anche lui, a suo modo, è un « telefono ». Poi la descrizione del villaggio, gli episodi della chiesa e dei barattoli, la fuga della donna fino al campanile per dare alla luce il bambino. Valle-Iclàn fa terminare il racconto, allo stesso luogo, con un gran scampanío, per annunciare l'evento.

m. v.

L'educazione dei sentimenti

Origine: U.R.S.S. - *produzione*: Mosfilm, 1947 - *regia di* Mark Donskoj - *soggetto di* Maria Smirnova - *fotografia di* Sergio Urusjevskij - *scenografia di* D. Vinnizkii e P. Pashkevic - *fonico*: S. Jurzev - *attori*: Vera Maretskaia (Varvara Vassilievna), Dimitrii Sagal (Sergio Martinov), V. Maruta (Voronov), P. Olienev (Yegor), Volodia Lepescinskii (Vron Voronov), Emma Balasbiova (Dunia), Vorya Byelyaiev (Vania), Tolia Ganicev (Sergio e Efim Tsygakov), Oleg Shmelev (Nikita).

Con *L'educazione dei sentimenti* Mark Donskoj ha voluto tentare, come aveva fatto Ciaureli con *Il giuramento*, il grande affresco storico degli ultimi cinquant'anni di vita russa. Bisogna però dire che il parallelo fra i due film è del tutto formale; Ciaureli infatti ha mirato ai valori politici e si è soffermato sugli episodi di vita collettiva che potevano offrirgli maggiori appigli alla sua tesi; Donskoj ha invece scelto una « cavalcata » dove prevalgono gli individui, ed ha legato gli episodi con rapide scene in parte documentarie e in parte ricostruite; Ciaureli ha puntato al film dal largo respiro epico, Donskoj, al contrario, ha rispettato il suo gusto intimista portato ad un lirismo permeato di elementi umani. *L'educazione dei sentimenti* è senza dubbio uno dei migliori film di quella scuola di giovani registi che sta facendo le ossa sulla formula del « realismo socialista ». Non è ancora il caso di tirare le somme e di fare i conti sul positivo e il negativo che codesta scuola ci ha offerto; in ogni modo di essa Donskoj è certamente uno dei registi piú preparati e piú conseguenti. Dai tre episodi di *Massimo Gorki* ad *Arcobaleno* e a *Gli indomiti* fino all'*Educazione dei sentimenti*, la personalità di Donskój non si smentisce; al contrario si chiarisce sempre piú.

L'educazione dei sentimenti, vale a dire l'evoluzione dei rapporti umani nel trapasso dalla vecchia società russa alla nuova società sovietica, racconta la storia di una maestra dal momento in cui abbandona Pietrogrado per andare a insegnare in un remoto villaggio della Siberia, fino al tramonto della sua carriera di insegnante. E' a questo punto che diventa la direttrice di una scuola moderna; è finita l'ultima guerra e la vengono a ritrovare i suoi ex-allievi, quasi tutti reduci dal fronte. I suoi capelli sono diventati grigi e la sua vita ormai al declino ha abbracciato circa cinquant'anni di storia russa. Personaggio complesso e poliedrico che dà modo al regista di soffermarsi sui dati psicologici e le modificazioni corrispondenti all'evolversi delle condizioni strutturali della società.

Regista sensibile all'evoluzione di linguaggio e di stile del cinema a cui appartiene, Mark Donskoj non manca di applicare funzionalmente i mezzi espressivi del film. In alcune scene egli risente della tradizione del cinema di Eisenstein e Pudovkin, ma appare in lui sempre presente la necessità e la influenza di una narrativa cinematografica autonoma. Il ritmo che egli imprime alle immagini, legato cosí strettamente allo stato d'animo dei personaggi, acquista la validità di una sua per-

sonale ed inconfondibile caratteristica. Ed è questo l'elogio migliore di questo film profondo di significati, tecnicamente assai interessante, e che si pone in luce come uno dei piú notevoli dell'ultimo cinema sovietico e della sua rinnovata scuola.

Collaboratori primari di Donskoj vanno segnalati in questo film l'operatore Sergeé Uruscievskij e la protagonista Vera Maretskaia. Il primo ha assecondato mirabilmente il gusto del regista nella fotografia calda e realistica, soprattutto negli esterni della campagna e nella sequenza lunare della notte pietroburghese; la seconda, attrice di forte sensibilità, ha creato una figura delicata e passionale.

m. m.

La fuga

(*Dark Passage*) - *Origine*: U. S. A. *Produz.*: Warner Bros-First National - *produttore*: Jerry Wald - *soggetto basato sul romanzo di* David Goodis - *sceneggiatura e regia di* Delmer Daves - *fotografia di* Sid Hickox - *scenografia di* Charles H. Clarke - *montaggio di* David Weisbart - *musica di* Leonid Raab - *attori* Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Bruce Bennett, Agnes Moorehead, Housely Stevenson, Tom D'Andrea, Clifton Young.

Con questo film Delmer Daves s'è messo sulla linea di un Hitchcock, un Brahm, un Siodmak — se non proprio di un Billy Wilder e del suo indice di paragone *Double Indemnity* — per la qualità e l'intensità di certi raggiungimenti tensionali.

Dark Passage non ricorre tuttavia alle piú faciliformule del *thriller* psicologico o non; la sua materia è piana le sue progressioni scoperte; le sue ambientazioni non sono in perenne ricerca dello *strano* per suggestioni complementari ed il suo andamento non cerca reiterati crescendo in perfetta incidenza con le complicazioni psichiche o semplicemente patologiche dei suoi protagonisti: il suo programma di marcia è infatti uniforme e — particolarità insolita quanto facilmente riscontrabile — le sue punte drammatiche sono ottenute mediante rarefazioni del ritmo, anziché con l'usuale esasperazione per acceleramento.

E' questa, di conseguire una maggiore emotività nel pubblico attraverso l'allungamento del tempo narrativo e una improvvisa lentezza del racconto, una pratica spettacolare che richiede gran polso, in quanto il ricorso ad essa risulta altrimenti controproducente. Qui se ne ha un eccellente impiego in varie occasioni, la piú citabile delle quali è ancorata senza dubbio alla lunga sequenza dell'operazione chirurgica d'alta plastica facciale, dove niente accade nel fotogramma che non sia già enunciato e previsto, nulla aggiunge o comporta il dialogo di eccezionale od accattivante in sé e per sé, eppure ogni parola del Dottor Coley, acquista un preciso calore spaziale e gli attimi, man mano che colano, fanno peso nell'animo dello spettatore: il «tempo giusto» è creato.

Tutta la prima parte del film (sino a che Vincent Parry, l'ennesima vittima di un errore giudiziario, non si toglierà le bende dal viso, rivelando nei propri connotati mutati ad arte, onde rendersi irriconoscibile, i reali connotati dell'attore Humphrey Bogart), è quasi interamente soggettiva nei confronti del protagonista; egli entra raramente nel fotogramma in F. I. o M. F., e sempre di spalle; lasciando pel rimanente che la camera si appunti sopratutto sugli elemeti terminali della sua azione. La trovata in sé e per sé è tutt'altro che originale (*La donna nel lago* di Robert Montgomery costituisce il piú ovvio parallelo) tuttavia essa offre il destro per alcune soluzioni tecniche od espressive di utile ritenzione mnemonica: la soggettiva del terreno scosceso, allorché il fuggitivo dal carcere di San Quentin sta rotolando celato entro un fusto di benzina, quell'antagonista che permane durevolmente in P. P. mentre subisce una gragnuola di pugni, eccetera. L'inquadratura oggettiva conserva per lo piú un esemplare ritegno, rotto semmai — in maniera ostentata — soltanto in un paio di particolari contingenze: una ripresa virtuosistica fine a sé stessa è da ritenersi quel controcampo della soggettiva di Parry di fronte all'amico morto, disteso nel pavimento della sua camera: ripresa che fa situare la macchina, virtualmente, sotto il pavimento.

Eccellentemente impostata e incisiva la figura di Humphrey Bogart; Lauren Bacall ha apparizioni ed atteggiamenti da *vamp* ultimo modello, ma già sí noti da risultare scolastici; fra gli attori del buon *cast*, da citare innanzitutto Agnes Moorehead.

g. f. l.

Rassegna della stampa

Hollywood e Venezia

Il corrispondente da New York de La Stampa *scrive in data 29 settembre col titolo*: Hollywood contro Venezia. Gli italiani incapaci di giudicare i film di una libera democrazia?

La giornalista Elsa Maxwell si fa interprete dello scontento dei produttori di pellicole americane per i resultati del Festival di Venezia. Secondo lei il Festival è finito poco gloriosamente e gli Americani non dovrebbero piú parteciparvi. « Son diretti male (questi Festival di Venezia), il giurí è parziale e anche ignorante... Sotto il regime fascista, quando non c'era libertà di parola nè di informazione, gli uomini persero la capacità d'essere critici obiettivi... I giornalisti (italiani), liberi all'improvviso da quella prigione mentale, sono assolutamente incapaci di prender parte ad un giurí che giudica pellicole internazionali prodotte da una libera democrazia ». Cosí testualmente nel settimanale cinematografico *Variety*.

La Maxwell cede poi la parola allo autore e attore Orson Welles che, dopo aver parlato a una riunione con circa centocinquanta critici italiani, decise di ritirare il suo *Macbeth* dalla gara, sebbene esso avesse grandissimo applauso dal pubblico. « A che pro rischiarlo? Tanto non sarà mai dato in Italia, perchè è impossibile doppiare il testo di Shakespeare. Meglio serbar il film per un pubblico che capisce. E poi non mi vogliono bene in Italia; il mio amore per quel paese non è ricambiato. Lo so già che cosa diranno: diranno che ho avuto il coraggio di far concorrenza con l'*Amleto*.

Questa osservazione è parsa grossa persino alla rivista che ospitava queste lagnanze; la quale ha aperto una parentesi per domandare a Welles come mai però il Festival di Venezia ha approvato l'Amleto di Rank, che è pure in inglese di Shakespeare!

La Maxwell è meravigliata poi di questo, che il gran pubblico italiano è disposto a pagare per vedere i film americani, mentre i critici e le giuríe sembrano disprezzarli. E si domanda come mai quegli stessi giudici che hanno premiato *Il Processo* di Pabst non abbiano voluto saperne del *Gentleman's Agreement* che ebbe il premio dei critici di New York ed ha lo stesso soggetto (antisemitismo).

La Maxwell si lamenta anche di piccole tirannie e sotterfugi italiani, che trattennero le pellicole americane per mesi alla dogana, e ci tiene a far sapere che senza la partecipazione finanziaria americana (eguale al 60 per cento delle spese il Festival di Venezia non potrà andare avanti. Per ciò propone che i produttori americani si ritirino e rifesce il suggerimento d'un eminente Americano, che diano in Europa un Festival americano per loro conto...

Giuseppe Prezzolini

Il critico cinematografico de La Stampa, *Mario Gromo, membro della giuría veneziana fà seguire alla corrispondenza la seguente nota dal titolo* Una risposta:

I produttori americani, a Venezia, raccolsero, per il passato premi su premi. (Nel 1934: *Viva Villa, Piccole donne,* e Walt Disney; nel 1935: *Anna Karenina, Notte di nozze, La spia, Becky Sharp, Capriccio spagnolo,* e Walt Disney; nel 1936: *Pasteur;* nel 1937: *Marked Woman, Winterset,* e Walt Disney; nel 1938: *Tom Sawyer, Maria Antonietta, Il fiume*). Allora si diceva un gran bene, da parte egli americani, della giuria di Venezia: non esclusi i poveri italiani che ne facevano parte preponderante, pur essendo avvolti dalle tenebre del ventennio. La premiazione del '38 non soddisfece i produttori di Hollywood; che si ritirarono in gran dispetto. Soltanto quest' anno tornarono a partecipare ufficialmente alla Mostra; e dopo aver espresso, fra

le quinte, il desiderio che la giuria fosse soltanto italiana. Ma la giuria, per quanta gratitudine potesse sentire per... il piano Marshall, e per quanti sforzi di buona volontà si costringesse a fare, non poté poi riconoscere a quei film se non dei premi assai secondari.

Ora questa giuria è dichiarata dalla signora Elsa Maxwell come incompetente, ignorante, incapace, e chi piú ne ha piú ne metta. A parte il tono, e la finezza, umilmente diciamo: può darsi. Perchè siamo troppo rispettosi dell'altrui libertà di giudizio per non riconoscere assai giudicabili i giudici stessi. Però, quale timida e sommessa discolpa, potremmo accampare il fatto d'aver partecipato anche e proprio a quelle giurie del 1934, 1935, 1936, 1937; e soprattutto il fatto che la stessa Maxwell, nell'agosto scorso, a Venezia, ebbe a proclamare Orson Welles come uno dei piú grandi registi esistenti, e il suo *Macbeth* un capolavoro. Per noi, invece, il Welles è un discontinuo, pretenzioso, effettistico regista; e il suo *Macbeth* è forse il film piú povero da lui diretto: povero di estro, di fantasia, d'intelligenza. La libera America ci concederà, speriamo, di avere al riguardo una libera opinione. Shakespeare per Shakespeare, regía per regía, interpretazione per interpretazione, che colpa possiamo mai avere se l'*Amleto* di Olivier ci ha spesso entusiasmati mentre il *Macbeth* di Welles ci ha spesso fatto sorridere? E a Venezia non eravamo soltanto noi, poveri ciechi, poveri sordi; ma c'erano critici dei piú diversi Paesi. Legga, la Maxwell, ciò che è stato scritto, su quei due film; e se la prenda, allora, con tutti.

Bisogna che anche i produttori americani si convincano una volta per tutte che quella di Venezia è e vuol essere una Mostra d'Arte, e non una fiera campionaria di film. Non si tratta di mandare molta, troppa pellicola, e non rispettando il regolamento (*A Double Life* era già stato presentato in Francia, *Il tesoro della Sierra Madre* in Isvizzera, *National Velvet*, che è del 1945!, era già apparso in Inghilterra, Svizzera, ecc.) E pretendevano di essere tre «vient de paraître»; c'è voluta tutta la miope bonomía della Direzione della Mostra per chiudere due occhi su tali grossolane infrazioni). Se la gara di Venezia fosse sportiva, giudici ne sarebbero i tabelloni dei punti e le lancette dei cronometri; ma è una Mostra d'arte; e giudici ne sono arte e gusto, ingegno e cultura, cosí come possono apparire negli stessi concorrenti.

Ora, purtroppo, il cinema americano è in ribasso: per quel che è arte e gusto, ingegno e cultura. Non può pretendere premi che non gli spettano. Sforna spettacoli in iscatola a getto continuo; ma sono come molti frutti della sua dorata California; smaglianti di forme e di colori, agghindati di nastrini e di cellophane, e di ben scarso sapore. Non siamo noi, a dirlo; ma la critica cinematografica d'ogni Paese. (Le citazioni esigerebbero volumi). E' un cinema troppo standardizzato, troppo industriale. E non è soltanto la critica, a dirlo; ma lo stesso pubblico americano, con le cifre di quegli incassi.

C'è un disorientamento grave nel cinema di Culver City. Il *boom* non c'è piú; e l'arte non si fa con dei dollari soltanto. Sono verità risapute, e scottanti; che non enunceremmo cosí brutalmente se non vi fossimo stati costretti, tirati per i pochi capelli che ci restano. E la riprova piú singolare e piú sintomatica di quel disorientamento l'abbiamo avuta in questi ultimi due anni. Quando in Italia apparvero *Roma città aperta* e *Sciuscià* con calma li accogliemmo come due degni ottimi film: di quel cinema che, in questa povera Italia, vorremmo frequente. In America, invece, apriti cielo. Noi dicevamo di avere due buoni film; e quelli a dirci che avevamo inventato e scoperto il neo-realismo, tutta una nuova scuola, tutta un'importante tendenza, tutta una nuova arte. Sorridemmo allora, di quei troppo ingenui entusiasmi; e ancora una volta pensammo che quel cinema doveva essere, al confronto, ben povero di ispirazione e d'artisti: se quel risultato avevano ottenuto due pesche saporite, nostrane, giunte tra quella sgargiante frutta al cellophane. I fatti non tardarono a darci ragione. E se sorridemmo allora, non dovremmo oggi, trattandosi d'una signora, sorridere dei troppo spinti risentimenti di una signora Maxwell?

Mario Gromo

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Tipografia SO. GRA. RO. - Roma, Via Cesare Fracassini, 60 - Telefono 390.200